



NOVA FCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

A Herança de Django

Perspetivas etnomusicológicas e acústicas da guitarra *Manouche*

Leon Bucarechi


Tese de Doutoramento em Ciências Musicais
(versão corrigida)

Abril, 2025

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O(A) candidato(a),



Leon Bucarechi

Lisboa, 06 de Fevereiro de 2024

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),



Vincent Debut

Lisboa, 06 de Fevereiro de 2024

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) coorientador(a),



Filippo Bonini Baraldi

Lisboa, 06 de Fevereiro de 2024

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Ciências Musicais (Especialidade Etnomusicologia) realizada sob a
orientação científica de Vincent Debut e Filippo Bonini Baraldi

Financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia

(SFRH/BD/143444/2019)

Para Bob P.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Mandino Reinhardt e ao Francko Mehrstein pela generosidade de compartilhar sua música comigo, pela paciência de suportar minhas questões e principalmente pela amizade.

Aos meus orientadores, Vicent Debut e Filippo Bonini Baraldi, pelos direcionamentos, diálogos e sugestões que permitiram a existência desse trabalho na forma que ele é aqui apresentado.

A Emilia pelas leituras e correções e por acalmar minha ansiedade durante o processo de construção dessa tese e da vida.

A Cláudia e ao Fred pelas sugestões e discussões sobre questões metodológicas, relacionadas aos diversos aspetos que fazem parte do desenvolvimento de uma tese de doutoramento e principalmente pela amizade.

Ao Bebê, Caty, Alê e Hudson por serem minha família em Estrasburgo.

A Laetitia Quieti pela gentileza e trabalho na escola de música do CSN.

Ao Gonçalo, ao Bart, ao David, ao Tiago, ao Anderson da *Headstock* e principalmente ao Laurent Murelli e toda simpática equipe do *Guitare Village*, que disponibilizaram os instrumentos analisados nessa tese.

Finalmente, a todos os músicos, aficionados e *luthiers* que participaram dessa pesquisa de forma direta e indireta. Esse trabalho foi feito graças a vocês e para vocês.

A Herança de Django
Perspetivas etnomusicológicas e acústicas da guitarra *Manouche*

Leon Bucarechi

Palavras-Chave

Etnografia; Caracterização vibratória; *Jazz Manouche*; Prática instrumental; Tradição oral.

Resumo

Inspirado na obra do guitarrista de origem *Manouche*, Django Reinhardt, o *Gypsy jazz* ou *jazz Manouche* está presente em festivais internacionais de *jazz* e de músicas do mundo. Esse género desenvolveu-se no seio de uma comunidade e encontrou a sua própria voz numa guitarra icónica. Para compreender o som da guitarra associada aos *Manouches* é necessário estar atento à sua anatomia e resposta mecânica, mas também à forma e contexto de sua utilização.

Nesse trabalho as características vibratórias da guitarra *Manouche* foram estudadas em ensaios laboratoriais e sua morfologia detalhada levando em consideração discussões com *luthiers* especializados na construção de tal instrumento. Durante dois anos foi desenvolvido um trabalho de campo que permitiu compreender como, por quem e em quais conjunturas esse instrumento é utilizado. Finalmente investigou-se a influência da prática comunitária e da pedagogia do *jazz Manouche* no som que ouvimos quando um músico toca uma guitarra *Manouche*.

Esta tese elucida como características de um instrumento, concepções estéticas de músicos do género *Manouche* e técnicas performativas interligam-se para definir o som da guitarra *Manouche*.

Django's Heritage

Ethnomusicological and acoustic perspectives on the *Manouche* guitar

Leon Bucarechi

Keywords

Ethnography; Vibratory characterization; Jazz *Manouche*; Instrumental practice; Oral tradition.

Abstract

Inspired by the work of *Manouche* guitarist Django Reinhardt, Gypsy jazz or jazz *Manouche* is present at international jazz and world music festivals. This musical genre developed within a community and found its voice in an iconic guitar. To understand the guitar's sound associated with *Manouche* people, we need to be aware of the nature of a specific instrument and the way and context of its utilization.

In this research, we studied the vibratory characteristics of the *Manouche* guitar in the laboratory and detailed its morphology, referencing discussions with luthiers specialized in this instrument's construction. Two years of fieldwork allowed us to view this instrument inserted into context, observing how it is used, by whom, and the importance of community practice and the pedagogy of jazz *Manouche* in the sound we hear when a musician plays a *Manouche* guitar.

Therefore, this thesis elucidates how the characteristics of an instrument, sound conceptions of musicians of the *Manouche* genre, and performance techniques interconnect to define the sound of the *Manouche* guitar.

Considerações terminológicas

O termo “*Roma*”¹ no lugar de “*Ciganos*”, é utilizado por organizações como o Conselho da Europa, a ONU e a UNESCO buscando evitar o caráter pejorativo comumente associado a palavra “*Cigano*”. Esse termo não engloba a totalidade dos grupos existentes, referindo-se maioritariamente a grupos presentes na Europa central e oriental que representam 70% das comunidades *Ciganas* europeias (Liégeois 1994, 37). “*Roma*” também tem sido utilizado no meio acadêmico como termo genérico para se referir aos *Ciganos*. Ou seja, “*Roma*” busca expressar transculturalidade, uma vez que não existe um único grupo “*Roma*”, mas diferentes grupos que se autodenominam de distintas formas. Utilizar “*Roma*” para se referir aos grupos mencionados nessa pesquisa, seria utilizar uma denominação não reconhecida pelos membros do próprio grupo abordado, uma vez que esse problema é particularmente presente no caso dos *Sinti* que não se consideram *Roma*². Ao unir diferentes grupos num único, generalizando-os não se consideraria, portanto, a forma que cada um desses grupos se vê, muito menos as suas diferenças.

Com efeito, para além da sua diversidade histórica, cultural, socioeconómica e administrativa, o que os *Roma/Ciganos* têm em comum é o facto de estarem sujeitos, quotidiana ou pontualmente consoante a situação local, a uma classificação da qual procuram fugir. Não por terem “vergonha” da sua “filiação étnica”, mas porque a classificação que lhes foi imposta durante várias gerações (para melhor controlá-los e afastá-los), não corresponde à sua própria forma de se definirem. (Oliveira 2015, 42)³

Ponderando que não existe um grupo homogêneo e único “*Cigano*” ou “*Roma*” e evitando cair num exagero do politicamente correto que pode vir a confundir o leitor, nesse trabalho, opto por, em alguns momentos, utilizar o termo “*Cigano*”. Esse termo

¹ O termo “*Roma*”, usado em sentido genérico, foi escolhido pela União Romani Internacional em 1971 com o propósito de incluir todos os grupos “*ciganos*” e foi posteriormente adotado pela União europeia e pelo conselho da Europa (Mayer *et.al* 2014)

² Patrick Williams observou que em França o termo Rom se tornou sinonimo de “*Rom romeno*” ou mais particularmente “*Rom romeno miserável*” e o termo “*Rom*” para se referir ao conjunto dos diferentes grupos (*Gitanos*, *Manouches*, etc) não é bem aceito (Piasere 2011).

³ “Indeed, beyond their historical, cultural, socio-economic and administrative diversity, what the Roma/Gypsies have in common is that they are subject, daily or occasionally according to the local situation, to a classification that they try to escape from. Not because they are “ashamed” of their “ethnic affiliation”, but because the classification that has been forced on them for several generations (in order to better control them and keep them away) does not correspond to their own way of defining themselves.” (Oliveira 2015, 42)

será usado apenas em um contexto genérico quando estou me referindo a um olhar exterior em relação a esses grupos. Quando menciono um grupo específico favorecerei nomenclaturas utilizadas pelos que fazem parte de tais grupos como *Manouches*, *Sinti*, etc.

Não busco defender a perpetuação do caráter pejorativo que o termo “*Cigano*” pode carregar, mas sim aceder o imaginário distorcido que associa grupos humanos a determinados estereótipos para em seguida, espero eu, contribuir na sua desconstrução.

*

Sinti e *Manouches* são termos que de certa forma podem ser intercambiados. Em França os *Sinti* são conhecidos como *Manouches*, e *Manouche* não é considerado um termo pejorativo. No entanto, entre as pessoas da comunidade é mais utilizado o termo *Sinti*. Quando nos referimos aos *Sinti* da Alemanha ou Holanda normalmente não é utilizado o termo *Manouche*⁴. Em consequência na Alemanha e Holanda não se fala em *jazz Manouche*, são utilizados outros termos como *Sinti Jazz*, *Gypsy Jazz*, *Swing* ou simplesmente *jazz*.

*

Os *Manouches* podem se referir aos não *Manouches* como *Gadjé* (*Payos* para os *Gitanos* espanhóis). “*Gadjé*” expressa a alteridade, o não pertencimento. Os *Gadjé* são “os outros” por definição (Piasere 2011, 74).

O desejo de distinção de um indivíduo ou de um grupo humano tende a focalizar a atenção do seu espelho identitário - nomeadamente dos seus vizinhos, dos seus rivais, dos seus inimigos, do público a conquistar, etc. (Defrance 2007, 19)⁵

Quando um *Manouche* por exemplo, se refere a alguém como *Gadjo* ou *Gadjé*, ele está expressando o não pertencimento deste indivíduo ao seu grupo reconhecido, no caso *Manouche*. Como explica Poueyto (2012, 140), “os *Manouches* se situam como não sendo *Gadjé*, termo que traduzem como ‘camponeses’. No entanto, os *Manouches* não

⁴ Em conversas com *Manouches* franceses, já ouvi o termo *Manouche* alemão. Alguns *Manouches* me disseram que se referem aos *Sinti* como *Manouche* quando falam com não *Manouches* (*Gadjé*).

⁵ « La volonté de distinction d’un individu ou d’un groupe humain aura tendance à focaliser l’attention de son miroir identitaire – à savoir de ses voisins, ses rivaux, ses ennemis, le public à conquérir, etc. » (Defrance 2007, 19)

vivem entre os camponeses há muito tempo, o que talvez signifique que o termo possui um valor essencialmente metafórico”⁶.

⁶« Les *Manouches* se situent comme n’étant pas des gadjé, terme qu’ils traduisent par « paysans ». Or, cela fait bien longtemps que les *Manouches* n’habitent plus au milieu de paysans, ce qui signifie peut-être que le terme possède essentiellement une valeur métaphorique. » (Poueyto 2012, 140)

ÍNDICE

Palavras-Chave	iv
Resumo	iv
Keywords.....	v
Abstract.....	v
Considerações terminológicas	vi
INTRODUÇÃO	1
1 - Origens desse trabalho	1
2 - Posicionalidade	5
3 - Sobre essa pesquisa	6
4 - Organização da tese.....	10
PARTE I - O JAZZ MANOUCHE	12
Capítulo I - Os “Ciganos” em França.....	13
1.1 - Origens	13
1.2 - Histórico discriminatório em França.....	15
Século XV ao século XIX - medidas punitivas	15
Séculos XIX e XX - medidas administrativas	16
Século XXI - situação atual	20
1.3 - Presença da música como atividade econômica em famílias Sinti na Alsácia-Lorena no século XIX	21
Capítulo II - A invenção do jazz <i>Manouche</i>	23
2.1 - A origem de uma “tradição”	23
2.2 - Autenticidade e o imaginário de Django	34
Difusão do jazz <i>Manouche</i>	34
Autenticidade.....	35
O Imaginário de Django	38
2.3 - O jazz <i>Manouche</i>	39
Acensão do jazz <i>Manouche</i>	39
O gênero do jazz <i>Manouche</i> e o estilo de Django	41
2.4 - Comodificação e identidade	42
2.5 - Conclusão	47
Capítulo III - Aspectos musicais e idiomáticos do jazz <i>Manouche</i>	50
3.1 - Virtuosity, licks e clichés.....	50
3.2 - Técnica de ataque das cordas	54
3.3 - Acompanhamento.....	56
Acompanhadores de Django e acompanhamento por Django	56
A <i>Pompe Manouche</i>	57
3.4 - Solo	58
PARTE II – A GUITARRA MANOUCHE	61
Capítulo IV - História e morfologia da guitarra <i>Manouche</i>.....	62
4.1 - Origem da guitarra <i>Manouche</i>	62
4.2 - Morfologia da guitarra <i>Manouche</i>	66
Capítulo V - Aspectos estruturais e materiais utilizados na construção da guitarra <i>Manouche</i>	70
5.1 – Comportamento global da guitarra <i>Manouche</i>	70

5.2 - Escolha de materiais.....	73
5.3 - O tampo.....	73
5.4 - <i>Pliage</i>	75
5.5 - O cavalete.....	75
5.6 - O travejamento.....	77
5.7 - As laterais e o fundo.....	78
5.8 - O braço e a escala.....	81
5.9 - As cordas.....	81
5.10 - Dimensões e variáveis.....	84
5.11 - Particularidades da guitarra <i>Manouche</i>	84
5.12 - Guitarras de ontem e hoje.....	85
Capítulo VI – Caracterização vibratória da guitarra <i>Manouche</i>	87
6.1 - Introdução à identificação modal.....	87
6.2 - Aspectos teóricos associados à identificação modal.....	88
Resposta ao impulso e função de transferência.....	88
Algoritmo de identificação modal.....	89
6.3 - Estudo comparativo das guitarras <i>grande bouche</i> e <i>petite bouche</i>	91
Preparação dos ensaios.....	91
Ensaios.....	93
Resultados das identificações modais: frequências modais, amortecimentos modais e formas vibratórias.....	95
Discussão.....	97
6.4 - Comparação de guitarras <i>Manouches</i> e clássica.....	101
Capítulo VII - Análise comparativa de diferentes guitarras <i>Manouches</i>.....	105
7.1 - Preparação dos ensaios laboratoriais.....	105
7.2 - Instrumentos analisados.....	105
7.3 - Análise das funções de transferência.....	106
7.4 - Amortecimentos modais.....	112
7.5 - Conclusão.....	113
Capítulo VIII - O cavalete utilizado na guitarra <i>Manouche</i>	115
8.1 - Modificações na guitarra.....	115
8.2 - Influência do cavalete.....	116
8.3 - Conclusão.....	122
PARTE III - EM BUSCA DO “SOM MANOUCHE”	124
Capítulo IX – Porquê a guitarra <i>Manouche</i>?	126
9.1 - Instrumentos musicais.....	126
9.2 - A guitarra.....	130
Natureza e difusão.....	130
Artistas diretamente associados a modelos específicos de guitarra.....	132
9.3 - A guitarra <i>Manouche</i> enquanto sinalizador identitário.....	133
9.4 - A permanência da guitarra <i>Manouche</i> em diferentes coletividades.....	139
9.5 - A guitarra <i>Manouche</i> como um mediador da agência de Django.....	142
9.6 - Experimentos de escuta.....	145
Introdução.....	145
Hipóteses.....	146
Metodologia.....	148
Primeira fase.....	150

Segunda fase	153
Terceira fase	155
Comentários gerais sobre o experimento.....	157
9.7 - Conclusão	158
Capítulo X - Ouvindo <i>Manouche</i>	161
10.1 - Formação do ouvido: Uma pedagogia dos sentidos.....	161
10.2 - Experimento de escuta	168
Introdução	168
Metodologia.....	168
Procedimento	169
Resultado	170
Discussão	170
Receção e interpretação do som	172
10.3 - O ouvido <i>Manouche</i> e a importância da guitarra de acompanhamento	175
10.4 - Aprendendo guitarra <i>Manouche</i> em Estrasburgo.....	180
Bairros periféricos com presença <i>Manouche</i> em Estrasburgo.....	180
Primeira experiência de aprendizado em Estrasburgo.....	182
Aulas com Mandino Reinhardt.....	185
De volta a Estrasburgo.....	187
Aulas com Francko Mehrstein.....	189
Declínio da prática do <i>jazz</i> de Django na comunidade <i>Manouche</i> em Estrasburgo	193
10.5 - Intuição, emoção, tradição e agência de Django.....	198
10.6 - Questão da corporalidade: Alsácia e Holanda.....	202
10.7 - Conclusão	204
Capítulo XI - Festivais.....	208
11.1 - Introdução aos festivais.....	208
11.2 - <i>Sinti Jazz Guitar Camp 2022</i>	212
Chegada ao local.....	213
Descrição do evento.....	214
Discussão	217
11.3 - Festival de Forbach 2022	220
Descrição do evento.....	220
Guitarras à mostra.....	222
11.4 - Festival Django Reinhardt 2022.....	224
Descrição do evento.....	224
Vilarejo dos <i>luthiers</i>	226
11.5 - Camping de Samoreau 2022	227
Ambiência.....	228
Tendas dos grandes Mestres	230
Ouvir ou tocar	233
<i>Luthiers</i> em Samoreau	234
11.6 - Festival de Mazères 2022	235
Descrição do evento.....	236
11.7 - Festival de Munique 2022	239
11.8 - Reflexão sobre os festivais.....	241
Dimensão econômica.....	241
Local de realização	242

<i>Jazz, jazz Manouche</i> ou Django ? Estratégias de divulgação	242
Festivais <i>Gadjé?</i>	244
Presença de <i>luthiers</i>	245
Importância da prática musical nos festivais	245
Importância dos festivais para a guitarra <i>Manouche</i>	247
Capítulo XII - Elementos sonoros ligados à prática da guitarra <i>Manouche</i>.....	249
12.1 - Trabalhar o som da guitarra	249
As opções harmônicas	250
Os recursos expressivos	251
O timbre	251
12.2 - O vocabulário sobre o timbre	251
Mathieu Chatelain experimentando guitarras em Samoreau	254
12.3 - O som e a prática da guitarra <i>Manouche</i> de acompanhamento	256
Mão direita	256
<i>Timing</i>	258
Consistência rítmica	262
Estamina e relaxamento	262
Mão esquerda	263
12.4 - Conclusão	264
CONCLUSÃO.....	265
1 - Anteriormente a essa pesquisa	265
2 - Um trabalho multidisciplinar e interdisciplinar	265
3 - Desafios de uma pesquisa multidisciplinar	268
4 - Reflexões finais	269
Índice das imagens.....	273
Referências bibliográficas.....	278
ANEXO I.....	301
Guitarras <i>Manouches</i> analisadas nos ensaios laboratoriais	301
ANEXO II.....	302
<i>Le Chinois</i>	302
Concertos	305
ANEXO III.....	307
Tabela de Agente/Paciente Alfred Gell (1998)	307
ANEXO IV.....	308
Sobre a <i>World Music</i>	308
ANEXO V.....	312
Breve histórico de evolução da guitarra	312

Introdução

1 - Origens desse trabalho

Em 2008 parti do Brasil e cheguei a França, mais precisamente a Estrasburgo sem saber sequer dizer “bom dia” em francês com a ideia de aprender jazz Manouche¹. Na altura esse género musical ainda não possuía a projeção mundial solidificada que detém hoje, era difícil encontrar material didático e muito menos pessoas que realmente tocassem jazz Manouche no Brasil. O Youtube tinha uns poucos vídeos e um amigo francês havia me enviado a fotocópia de um livro, um vídeo tutorial e o CD Gypsy Project & Friends de Bireli Lagrene. Eu também possuía a trilha sonora do filme Swing de Tony Gatlif composta por Mandino Reinhardt e Tchavolo Schimitt e é claro, álbuns de Django Reinhardt. Após criar o Manuchiados, um projeto musical que misturava canções brasileiras e jazz Manouche, decidi que eu precisava me aprofundar no género Manouche - conhecer e compreender realmente aquela música.

Na época, eu não tinha conhecimento sobre questões éticas e de apropriação cultural, mas minha bussola moral interna me dizia que eu não queria ser associado às pessoas que se apropriam e estereotipam a cultura de outros. Assim, além de aprender a música eu intentava, de alguma forma, conquistar ao menos alguma aceitação das pessoas que tinham uma ligação direta com essa cultura musical. Sabendo da presença de Manouches em Estrasburgo, cheguei nessa cidade no segundo semestre de 2008 sem conexões ou contactos. Na busca por essa música, comecei a enviar emails para todos os músicos e grupos de jazz Manouche, amadores e profissionais que eu encontrava na internet ou via em cartazes de divulgação de concertos pelas ruas. Acabei por descobrir que no Centro Social do Neuhof² (CSN), na região periférica da cidade,

¹ Explicarei em mais detalhes quem são os *Manouches* e o que é o *jazz Manouche* na primeira parte da tese.

² Na periferia de Estrasburgo, o Neuhof é um bairro que enfrenta diversos problemas de violência, tráfico de drogas e abriga conjuntos habitacionais e populações de baixa renda, para mais detalhes, ver item 10.4.

eram ministradas aulas de guitarra Manouche. A pessoa que me atendeu e recebeu, ou melhor aceitou me encontrar, foi o ativista e então responsável pela escola de música do CSN, Moustafa Byoud. Eu me esforçava para tentar me comunicar como podia. Tive sorte, Moustafa e eu simpatizamos mutuamente e em meio ao frio de Estrasburgo encontramos alguma conexão cultural entre suas origens marroquinas e a minha brasileira.

Moustafa me acompanhou até uma casinha emprestada onde se improvisava um ambiente para as aulas de guitarra Manouche. As aulas eram individuais com Mandino Reinhardt e eu estava extremamente nervoso. De repente eu estava indo conhecer um músico que eu admirava dos discos e filmes, porém, eu não falava o idioma, não me achava um bom músico, estava em um ambiente desconhecido... bem, mil motivos para estar inseguro! Sentei à frente de Mandino que me fitou seriamente e me fez gesto para que eu tocasse. Inibido, toquei um pouco. Não sei como compreendi que devia imitá-lo. Lembro-me do primeiro acorde que ele me mostrou na guitarra, um sol maior com sexta e nona bem ao estilo de Django. O polegar prendia a sexta corda, o dedo médio a quinta e a quarta, o indicador a terceira e os outros dedos se ocupavam das cordas restantes. Sem o hábito de prender múltiplas cordas com apenas um dedo ou usar o polegar me senti inapto, nem um simples acorde eu era capaz de fazer! E assim se seguiram as semanas. Mandino me mostrava eu copiava, fui aprendendo francês aos poucos e brincava que Mandino era meu professor de guitarra e de francês.

Não sei porque Mandino me recebeu tão bem, se me achou simpático ou simplesmente por um senso de dever pedagógico que vinha da sua posição de professor. Talvez fosse tocante a ideia de que eu tinha vindo do outro lado do oceano, do Brasil para o Neuhof porque queria aprender aquela música. Também devo dizer que ser brasileiro era algo a meu favor, uma vez que os guitarristas Manouches, no geral, adoram música brasileira e especialmente a Bossa Nova (que apresenta uma estrutura harmónica similar ao jazz). Nos anos que se seguiram minha admiração, respeito e carinho por Mandino só cresceram. Sua generosidade e paciência em compartilhar aquele saber comigo sempre me tocaram. Ao lado de Mandino tive a oportunidade de conhecer outros músicos

incríveis como seu sobrinho Francko, um grande acompanhador de jazz Manouche e também professor de guitarra no CSN.

É claro que não foram só flores, meu francês era precário e eu também era motivo de piada. Passei algumas situações tensas no Nehouf que já foi considerado, no passado, um dos bairros mais violentos da França. Era fácil perceber que eu não era de lá e entre tentativas de assalto e de agressões físicas, felizmente, sempre consegui escapar são e salvo.

Aprofundei minha relação com Moustafa e quando solicitado, eu participava dos eventos e festividades ligados ao Centro Social do Neuhof. Acompanhei adolescentes a cantar flamenco, participei de eventos junto aos outros alunos de jazz Manouche. Fora do contexto da escola de música também fiz jam-sessions com Moustafa, que era percussionista. Por motivos pessoais Moustafa se afastou do Centro Social e a direção da escola de música passou à Laetitia Quieti, ainda hoje responsável pela mesma.

Com a inauguração do Centro Cultural Django Reinhardt, a escola de música passou a ter salas oficiais e uma boa infraestrutura. Minha relação com Mandino também se aprofundou e várias vezes ele me ofereceu apoio moral quando me estressava por questões de visa ou pessoais. Eu já havia estudado música na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) no Brasil, porém a primeira pessoa que realmente me ensinou música foi o Mandino. No ensino formal da música o aprendizado está associado a compreensão racional de uma série de regras e do treino técnico do instrumento. Em contraste, através do aprendizado prático, centrado na escuta e na experiência corporal vivenciada, há uma outra relação com a matéria musical onde percepção, musicalidade e senso de groove são desenvolvidos. Mais que tocar as notas certas, se torna fundamental como essas notas são tocadas, com qual intensão expressiva.

O aprendizado da música se fazia por mimese e muito do conhecimento que me foi passado só seria por mim assimilado anos depois. Nenhuma teoria era abordada, então frases como “você tem de conhecer todas as possibilidades” para mim soavam abstratas. Na guitarra você tem vários caminhos para execução de melodias e acordes, para ter fluência no instrumento é necessário conhecê-los. Mas não é só a localização das notas no braço do instrumento que

importa, os recursos expressivos são fundamentais para conferir interesse e “sentimento” a música, para que ela não soe mecânica. Como pontua Denis Chang, um importante pedagogo e responsável pela criação de extenso material educativo com os principais expoentes do jazz Manouche:

Na minha opinião, esse é o estilo *Cigano*. Não é uma coleção específica de escalas, harmonias, ritmos ou mesmo gêneros, mas uma maneira distinta e apaixonada de interpretar a música; para se destacar, os *Ciganos* tocavam para impressionar o público. (Chang 2015)³

Em 2018 estive em Estrasburgo para as festividades de fim de ano da escola de música. Eu não sabia, porém era um momento especialmente oportuno. Mandino se despedia da escola passando a batuta de suas aulas para Dino, irmão de Francko e grande solista. Foi um encontro muito emocionante e que me fez repensar a dimensão de uma tradição musical transmitida através do aprendizado mimético. Independente dos recursos pedagógicos disponíveis atualmente, que permitem o aprendizado desta música nos quatro cantos do planeta, ainda não conheci sequer um instrumentista que tivesse a capacidade de tocar o acompanhamento de jazz Manouche corretamente, sem ter tido a experiência real de tocar com outros músicos do gênero por algum tempo. Me parece que a mimese condiciona a existência dessa música. O que você aprende é mais que uma técnica, é mais que um repertório, é uma forma de estar presente na performance e de ouvir, na busca por “um ideal sonoro”. O som que o músico deve produzir a cada nota não é um som qualquer, é sim, um som muito específico e por mais que exista uma assinatura individual no som de cada guitarrista Manouche, existem também traços comuns entre os guitarristas. Nesse trabalho busco exatamente esclarecer uma série de elementos determinantes na ontologia desse som.

³ “In my opinion, that is the Gypsy style. It is not a specific collection of scales, harmonies, rhythms, or even genres, but a distinct, passionate way of interpreting music; to stand out, Gypsies played to impress the audience.” (Chang 2015)

2 - Posicionalidade

Nas próximas linhas busco esclarecer quem eu sou e a minha relação com o sujeito de estudo que apresento neste trabalho.

Não sou *Manouche*, sou de origem brasileira. Meus antepassados vieram do Leste Europeu, da Itália, da Rússia, de Portugal e do próprio Brasil e tenho uma aparência europeia, eu diria mesmo germânica. Pele branca rosada e cabelos claros. Apesar do meu sotaque quando falo denunciar minha origem não francesa, minha aparência me coloca num lugar privilegiado na Europa - como ela funciona em termos sociais, históricos e políticos. A única vez que fui parado pela polícia⁴ não tinha meus documentos comigo e nada aconteceu. Realidade bem diferente da dos franceses de origem africana, *Cigana* ou árabe. Na França ao ouvir o meu sotaque me perguntavam se eu era alemão (muitos franceses que conheci não eram fluentes em outros idiomas e não distinguiam a origem do meu sotaque se baseando, portanto, no meu fenótipo para supor minha origem). No resto da Europa muitas vezes me perguntam se sou francês. Nos anos que vivi em Estrasburgo, anteriores a pesquisa de campo, frequentemente os vizinhos mais velhos falavam comigo em alsaciano (dialeto similar ao alemão) e mesmo quando eu respondia que não percebia alsaciano, eles continuavam a se comunicar comigo desta forma achando que eu estava brincando. Pela minha aparência, era lógico que eu era germânico.

Ainda assim, nas minhas incursões à periferia de Estrasburgo, onde ia aprender guitarra com o músico *Manouche* Mandino Reinhardt, várias vezes passei por situações tensas. Ao indagar Mandino se isso acontecia pela minha aparência europeia (a princípio pensei que podiam me identificar como um “riquinho” francês) ele me respondeu que era simplesmente pelo fato de perceberem que eu não era dali. Outros fatores que por vezes dificultaram minhas interações foram o fato de eu ser introvertido, não comer carne e beber muito pouco álcool. Pode parecer desimportante a princípio, no entanto, muito do convívio se dá ao redor das refeições e de compartilhar comida e bebida. Eu definitivamente não sou uma boa companhia para um churrasco. O álcool permite uma descontração e expressão da afetividade e compartilhá-lo faz parte do processo da construção desse espaço.

⁴ Vivi em França por volta de sete anos a única vez que fui abordado pela polícia foi uma vez que estava correndo no bairro do Neuhof pois estava atrasado para um encontro. Os policiais podem considerar correr em bairros onde existe tenção social como uma atitude “suspeita”.

O presente trabalho é consequência de um estudo bibliográfico, discussões e entrevistas com outros pesquisadores, com guitarristas, *luthiers*, músicos amadores e profissionais de origem *Manouche* ou não *Manouche* e minhas próprias experiências como aprendiz de guitarra *Manouche* e músico. Tenho consciência da minha posição exterior a comunidade *Manouche* e não pretendo me auto intitular porta-voz de ninguém. Acredito, como aponta Nina Graef (2020, 7) em relação a música africana, que “os estudos acadêmicos são realizados desde o início maioritariamente sob perspectivas externas à realidade do pesquisador e por mais que possam trazer à tona percepções interessantes, tendem muito mais a representar conhecimentos adquiridos superficialmente pelo pesquisador em campo, mero ‘registrador de encontros culturais’ (Mapaya e Mugovhani 2018, 2020) durante um período de tempo limitado e deslocado do cotidiano, do que saberes cultivados ao longo de uma vida dedicada, vivenciada dentro de uma prática musical”. Assim, essa investigação busca favorecer esses encontros sem a pretensão de representar uma perspectiva absoluta.

Finalmente é relevante esclarecer que a parte da minha tese que tem como base a minha experiência pessoal, foi vivenciada não só durante o período do doutoramento, mas muito antes de eu pensar em desenvolver um trabalho acadêmico. Em 2008 decidi ir para França aprender *jazz Manouche* e lá vivi por cinco anos consecutivos. Nessa época eu não desenvolvia um trabalho de terreno buscando respostas para questões acadêmicas, mas uma busca pessoal e musical. Essa experiência foi a base do atual trabalho que surgiria apenas 10 anos depois, quando nasceu a ideia de desenvolver essa pesquisa. Minha vivência prévia se solidificaria como investigação durante os anos em que desenvolvi essa tese e especialmente entre o começo de 2022 e fim de 2023 quando retornei a Estrasburgo para minhas pesquisas de campo.

3 - Sobre essa pesquisa

Nesse trabalho defendo que o som comumente associado a um instrumento musical, no caso desse instrumento ser conectado a uma cultura específica, é um fenómeno resultante da natureza morfológica e propriedades mecânicas desse instrumento aliadas à uma utilização particular. Por exemplo, para que o som de uma guitarra de fado seja identificado como proveniente de uma guitarra de fado, não basta o instrumento “ser” uma guitarra de fado, ele deve ser tocado “como” uma guitarra de fado.

Ou seja, a imagem mental do som que um aficionado ou praticante associa à um instrumento, transcende o próprio instrumento, sendo na verdade uma consequência da interação entre humano e instrumento. Para ilustrar essa hipótese desenvolvi um estudo aprofundado da guitarra *Manouche*, instrumento umbilicalmente conectado ao *jazz Manouche*. Essa conexão é tão profunda que ambos são quase sinónimos. É difícil imaginar uma guitarra *Manouche* acompanhando um outro género musical, da mesma forma que não é usual presenciarmos o *jazz Manouche* sendo tocado em outro tipo de guitarra.

O *Jazz Manouche* é um género caracterizado por técnicas instrumentais específicas, herança de um músico excepcional que se tornou o emblema de uma comunidade (Williams, 2000). Esse género musical nasceu a partir do legado musical deixado por Django Reinhardt (Delaunay 1968, Williams 1998, Dregni 2004) e se disseminou pelo mundo. A sonoridade específica de cada género musical é resultante de uma combinação de vários fatores: o estilo de composição, o repertório, o contexto histórico e cultural, mas também a resposta mecânica e acústica de instrumentos, o controlo pelo músico e aspetos da perceção sonora. É sabido que o estilo interpretativo varia com o repertório e que uma abordagem historicamente informada é essencial para definir uma estratégia coerente de interpretação (Moureau Gaudry 2016). No caso do *jazz Manouche*, a perpetuação dos códigos que definem esse género aconteceu graças a comunidades *Manouche* que assimilaram a criação de Django enquanto prática comunitária e tradição *Manouche*. Hoje em dia, o *jazz Manouche* expandiu seus horizontes originais, se disseminou e conta com praticantes *Gadjé* em todo mundo.

Algumas publicações já abordaram a história da guitarra *Manouche* (Charle 1999) e sua construção (Collins 2014, Barault 2016), bem como a natureza e a mecânica de outros instrumentos de corda dedilhada (Rossing 2010). Esses trabalhos são uma fonte válida na caracterização histórica e anatómica do instrumento bem como na definição dos materiais utilizados em sua construção. No entanto, até agora, poucos autores haviam abordado a natureza da guitarra *Manouche* de forma científica (Lee, Chaigne, Smith & Arcas 2007) realizando medições e buscando avaliar particularidades vibratórias deste instrumento. Nessa pesquisa, a morfologia da guitarra *Manouche* e os materiais utilizados em sua construção foram clarificados através do diálogo direto com *luthiers* de renome, especializados na construção de guitarras *Manouches*. Esse diálogo foi possível graças a

um trabalho de campo que também permitiu o contato com diversos músicos, aficionados e pessoas interessadas neste gênero musical. O trabalho de campo também me possibilitou relacionar a minha experiência anterior de aprendiz de guitarra *Manouche*, que se desenrolou entre 2008 e 2012 a uma nova experiência pedagógica, vívida e atenta ao som de forma crítica (entre o começo de 2022 e fim de 2023).

Poucos trabalhos procuraram relacionar especificamente este instrumento, estilo musical, comunidades *Manouche* e contexto histórico (Aho, 2013). No entanto, alguns investigadores pesquisaram comunidades *Manouche* (Williams 2022; Reyniers 2021, Poueyto 2012; Lerossignol 2012; Dollê 1972) e sua relação com a música (Williams 2000; Andresz 2015). Particularmente relevante é a pesquisa de Siv B. Lie (2021) sobre o *jazz Manouche* na Alsácia. A técnica específica de utilização do plectro no *jazz Manouche*, ou seja, a forma que as cordas são atacadas pelos músicos de *jazz Manouche*, atualmente conhecida como *Gypsy Picking* (Horowitz 2003, Chang 2022), a aprendizagem do *jazz Manouche* e o repertório tocado são expostos em diversos métodos (Givone 2009; Wrembel 2004) e tutoriais. Há muitos profissionais que conciliam a carreira de músicos à de professores e nos últimos anos passaram a dar workshops e disponibilizar vídeos online. É o caso da DC Music School de Denis Chang (Chang 2017) ou das escolas online dos guitarristas Josho Stephan (Stephan 2019), Stochelo Rosenberg (Rosenberg 2011), entre outros. Alguns autores abordaram ainda as particularidades e a importância do gesto musical na execução instrumental (Scherrer 2013), inclusive dentro do gênero *Manouche* (Aho & Eerola, 2012).

É cada vez mais frequente nos depararmos com investigadores que buscam relacionar aspetos acústicos e etnomusicológicos em sua pesquisa. É o caso, por exemplo da implementação de um modelo de síntese para a flauta Ouldémé, do Norte de Camarões, que se baseou em pesquisas etnomusicológicas (Cuadra 2002), ou das análises do conteúdo espectral no estudo do timbre vocal (Bernadoni e Castellengo 2021) e da natureza do “*buzzing*”⁵ apresentado por alguns instrumentos como o *obokano* do Kenia ou o *tampura* indiano (Weisser, Lartillot e Secheyaye 2021). Lortat-Jacob (2008) fez uso da manipulação do conteúdo espectral para isolar a *quintina*⁶ nas vozes sardenhas e

⁵ Essa qualidade do timbre é definida como uma cor sonora com um pouco de crepitação (como estalos secos de fagulhas no fogo), um pouco de zumbido.

⁶ Voz que não é cantada, mas é resultante da sobreposição dos harmônicos das vozes de um coral de quatro cantores e que ocorre em algumas vilas da Sardenha.

Filippo Bonini Baraldi desenvolveu uma tipologia das lamentações *Ciganas* através de sonogramas (2021). Esses exemplos demonstram que a acústica oferece ferramentas metodológicas importantes no trabalho de etnomusicólogos.

Nessa tese busco aprofundar ainda mais a interação entre essas duas áreas, propondo um estudo extensivo de aspetos vibratórios da guitarra *Manouche*, ao mesmo tempo que esclareço como a forma e contexto de utilização desse instrumento são variáveis determinantes no som percebido e, portanto, na identificação auditiva do instrumento. A interação entre acústica e etnomusicologia, permite a confirmação de hipóteses e auxilia na compreensão de manifestações sonoras, permitindo avaliar até que ponto as mesmas são consequência de um fenómeno físico, perceptivo, interpretativo ou até uma mescla de diferentes fenómenos.

Esta pesquisa testemunha que o estudo de um instrumento musical focado em apenas uma dessas áreas seria uma análise parcial.

Nessa tese, foram desenvolvidos:

1. Uma pesquisa detalhada sobre a guitarra *Manouche*, contextualizando-a historicamente, descrevendo seu design, materiais utilizados em sua construção, bem como contextos humanos onde é utilizada;
2. Ensaios laboratoriais e medições (Wright 1996; Richardson 2002; Debut 2016) que permitiram estudar o comportamento vibratório, avaliar e definir a assinatura acústica da guitarra *Manouche*;
3. Um trabalho de campo que durou dois anos. Nesse período frequentei festivais, participei a *workshops* e *jam-sessions* e presenciei concertos em França (Fontainebleau, Forbach, Mazères, Paris, Colmar, Mulhouse) Holanda (Nuenen) e Alemanha (Kehl, Munique) onde tive a oportunidade de discutir com músicos e aficionados da música *Manouche*. Durante um ano fui instruído por um dos principais expoentes da guitarra *Manouche* de acompanhamento, Francko Mehrstein, garantindo uma experiência pedagógica e discussões produtivas e significativas para o desenvolvimento dessa tese. Também foram conduzidas entrevistas com músicos importantes da região de Estrasburgo e propostos inquéritos a vinte quatro músicos profissionais e amadores de *jazz Manouche*. Nesse período também foram consultadas figuras importantes no contexto da

guitarra *Manouche*, entre eles, alguns dos principais *luthiers* de guitarra *Manouche* da atualidade.

Essa tese descreve o que é uma guitarra *Manouche*, a sua história, suas particularidades de construção e sua natureza vibratória; quais são as dinâmicas que envolvem a guitarra *Manouche* num contexto humano; qual a importância da agentividade (Gell 1998) de Django Reinhardt para a guitarra *Manouche*; como se realiza o aprendizado da guitarra *Manouche* e qual a importância da transmissão oral e da mimese no desenvolvimento, definição e identificação do “som *Manouche*”; qual a importância dos festivais na economia e perpetuação do *jazz Manouche*; como se constituem, e quais são os elementos importantes no som da guitarra *Manouche*.

Finalmente, nessa tese abordo como concepções estéticas e sonoras se relacionam ao som do instrumento, descrevendo como a pedagogia e as técnicas específicas de execução adotadas pelos músicos do gênero, afetam o timbre da guitarra. A metodologia aqui proposta poderá ser transposta para outros contextos musicais, fornecendo um foco de luz sobre um tópico ainda pouco explorado nas Ciências Musicais. Desta forma, compreendendo que as naturezas física e humana dos fenômenos estudados se inter-relacionam e influenciam, esta investigação busca unir enfoques não só distintos, mas acima de tudo, complementares.

4 - Organização da tese

Essa tese é dividida em três partes. Cada parte começa com um breve sumário descrevendo o que o leitor encontrará na parte em questão. Na primeira parte abordo questões gerais relativas ao *jazz Manouche*, sua história e desenvolvimento; na segunda parte me foco na guitarra *Manouche*, sua anatomia, história e caracterização vibratória; na terceira parte falo da guitarra *Manouche* inserida num contexto humano, sua presença, utilização, pedagogia e aspetos sonoros que são a consequência das relações específicas estabelecidas entre músico e instrumento no contexto do *jazz Manouche*.

Ao longo da tese o leitor poderá facilmente localizar relatos, notas etnográficas e entrevistas devido a uma margem diferenciada e a utilização de fontes em itálico. O leitor também poderá aceder facilmente a vídeos, áudio e imagens por intermedio de *QR codes* que estão sempre localizados nas passagens que se relacionam aos exemplos a serem

accedidos. Para facilitar a leitura as fontes das figuras não aparecem nas legendas das mesmas, mas podem ser consultadas no índice das imagens no final do trabalho.

Sempre que o leitor encontrar um relato ou entrevista sem uma referência bibliográfica, deverá assumir que se trata de uma entrevista ou relato coletado pelo autor. Como existem muitas referências a esse tipo de material considere que a leitura do texto ficaria mais agradável sem interrupções sucessivas que fazem referência a mim mesmo.

Parte I - O *jazz Manouche*

Nesta primeira parte, exponho um breve histórico da presença *Manouche* em França e discuto a origem do *jazz Manouche* refletindo sobre questões ligadas a tradição, autenticidade e commodificação. Num segundo momento introduzo alguns aspetos idiomáticos básicos deste género musical.

Capítulo I - Os “Ciganos” em França

Nesse capítulo inicial abordo as origens, a presença e o histórico discriminatório dos *Ciganos* em França. Num segundo momento trato da presença de famílias *Sinti* na Alsácia-Lorena.

1.1 - Origens

Nas diversas línguas europeias encontramos denominações similares à “Cigano”: *Zingari, Tsigane, Gypsi, Gitano, Cigan, Cigan*, fazendo referência à determinados grupos humanos. Esses grupos são frequentemente colocados em lugar de semelhança, mesmo quando existem diferenças culturais significativas, compartilhando uma estigmatização negativa e estereótipos românticos que os associam à, por exemplo, liberdade e paixão (Piasare 2011, 36). O termo “Cigano” traduz, portanto, um olhar de fora para dentro - olhar de pessoas que não fazem parte destes grupos que denominam. Dada a bagagem histórica e o caráter negativo que esta denominação pode trazer, não é de se surpreender que diversos grupos identificados como *Ciganos* não se reconheçam nessa definição.



Figura 1.1 - Linha imaginária dividindo a Europa . À direita se encontram grupos que se autodenominam *Rom* e à esquerda grupos que se autodenominam diferentemente. (Dentro da linha pontilhada encontramos comunidades que não falam dialetos néo-indianos).

Piasere (2011) observou que partindo de um ponto de vista histórico, se traçarmos uma linha dividindo a Europa (figura 1.1) encontramos a leste os povos que se autodenominam *Roma* (plural de *Rom*) e, a oeste dessa linha, comunidades que se dão nomes diversos: *Sinti, Manouches (Manus), Kalos, Romanichels, Gitanos*. A semelhança entre esses grupos repousa no fato de que utilizam ou em algum momento utilizaram

alguma variação linguística do Romanês¹ (Piasere 2011). Os *Ciganos* não são, portanto, um grupo único e homogêneo, mas sim grupos diferenciados (*Roma, Sinti, Kalos*, etc.) que possuem línguas diversas (formas diversas do Romanês), assim como uma diversidade histórica e cultural.

Existem diferentes teorias sobre a origem de um fluxo migratório dos *Ciganos*, eles teriam partido do Norte da Índia entre os séculos IV e X, atravessado a Pérsia e chegado a Europa em fins do século XIV (Deléphine 2016, Reyniers 2015). Segundo DiRicchardi (2014) os *Sinti* foram os primeiros *Ciganos* a se estabelecerem no norte da Europa. Eles então se dividiram em sete grupos segundo o local em que se fixaram (Alemanha, Áustria/Eslovênia, Suíça, França, Holanda, Itália e Espanha). Em França, os *Sinti* se distribuem em dois grandes grupos, os *Manouches* e os *Sinti Piemontês* (Barthelemy 1991). Os *Manouches* são o grupo mais representativo na Alsácia circulando entre Alemanha e França há muitos séculos. A primeira aparição conhecida dos *Sinti/Manouches* em França se deu em 1419 na região da *Savoie* (DiRicchardi 2014).

Lamanit (2009) com base nas raízes linguísticas do Romanês, questiona a teoria de sucessivos fluxos humanos em favor do deslocamento de um único grupo humano. No entanto, oriundos de um ou vários grupos, após séculos vivendo na Europa, os *Ciganos* por vezes encontraram outros grupos nômades locais com os quais se fundiram² (Piasere 2011) e hoje é difícil para diversas famílias *Ciganas* traçar uma ligação direta com a Índia. Como pontua Deléphine (2016, 11), “um indivíduo pode afirmar ser *cigano, Manouche* ou *Gitano* sem ser de origem indiana? É o que acontece, de facto, com a maioria dos implicados, cuja identidade não se baseia numa origem distante, mas em práticas culturais bem identificadas no seio de famílias, elas próprias bem identificadas³”. Embora os *Ciganos* estejam presentes na Europa desde a Idade Média, muitas vezes as suas origens longínquas são sublinhadas (Rüthers 2014) em sua representação nos media *mainstream*

¹ Na Europa existem comunidades que não falam o Romanês e são chamadas de *Ciganas* em razão do seu nomadismo ou por serem consideradas párias (*Reisende, Travellers, Yeniches, Caminanti, Rudari*, etc).

² Reyniers (1990) menciona que na região de Forbach por exemplo, no início do século XIX aconteceram casamentos com *Yeniches* e mesmo *Gadjé*. Atualmente na região de Estrasburgo é comum, por exemplo, encontrar casais formados por *Yeniches* e *Manouches*.

³ « Un individu peut-il se prétendre *Tsigane, Manouche* ou *Gitan* sans être d’origine indienne ? C’est en fait le cas de la majorité des concernés, dont l’identité n’est pas fondée sur une origine lointaine mais sur des pratiques culturelles bien identifiées au sein de familles elles-mêmes bien identifiées. » (Deléphine 2016, 11)

(jornais, revistas, televisão, filmes, etc.) ou em festivais, eventos e produtos que fazem referência a um imaginário (*Cigano*).

1.2 - Histórico discriminatório em França

A história de segregação em França pode auxiliar-nos a compreender as origens da discriminação ainda presente. Entre os séculos XV e XVI sobre proteção dos príncipes da Bohemia e Hungria, os *Ciganos* não são associados a mendigagem. Isso muda com uma série de decisões legais sobre a vadiagem a partir do século XVI (Deléphine 2016).

Século XV ao século XIX - medidas punitivas

A tabela abaixo (Liéjeois 1994, 124), mostra a legislação francesa relativa aos ciganos, então nomeados de *Bohémiens* entre o século XVI e XIX.

Ano	Proibição	Condenação	Reincidência ou Não obediência
1504 (Louis XII)	Permanência	Banimento	
1510 (<i>Grand Conseil</i>)	Permanência	Banimento	Enforcamento
1539 (François I)	Permanência	Banimento	Punição corporal
1561	Permanência	Banimento	Trabalho forçado e punição corporal (homens), cabelos raspados (homens, mulheres e crianças)
1606 (Henri IV)		Punição como vagabundo e “ <i>mal vivants</i> ”	
1647 (Louis XIV)		Trabalho forçado	
1660 (Louis XIV)	Permanência	Banimento	Trabalho forçado e punição corporal
1666 (Louis XIV)	Ser Boémio	Trabalho forçado (homens) Chicotadas, marca a ferro quente, banimento (mulheres e meninas)	
1673 (Louis XIV)	Permanência	Banimento	Trabalho forçado
1682 (Louis XIV)	Ser Boémio	Trabalho forçado perpetuo (homens), cabelo raspado (mulheres), trancados em hospitais (crianças)	
1700-1716 1720/21/22 (Lorraine)	Mendigagem e vagabundagem em geral	Banimento	Colar de ferro, espancamento e banimento
1719		As condenações a trabalho forçado se transformadas em deportação	
1723 (Lorraine)	Permanência, aglomerações na floresta ou grandes estradas	Banimento, as comunidades locais devem se reagrupar e “marchar em ordem e mãos armadas e atear fogo”	
1724 (Louis XV)	Permanência, nomadismo, aglomeração de mais de 4 adultos	Cinco anos de trabalhos forçados para os homens validos e chicote e hospital para os outros	
1764	Permanência, nomadismo	Três anos de trabalhos forçados para os homens validos, três anos de reclusão para outros em hospitais seguido de escolha de um domicílio e profissão	nove anos de trabalhos forçados e perpetuo se há reincidência, enclausuramento de nove anos ou perpetuo.

1802 (Pais basco) 1803 (Bonaparte)	Permanência, ser Boémio	Deportação, deposito de mendigos, marinha armada, trabalhos forçados	
Século XIX	Permanência, ser Boémio	Rejeição, banimento, prisão	

Tabela 1 – Legislação relativa aos ciganos, então nomeados de *Bohémiens* entre o século XVI e XIX. (Liégeois 1994, 124)

Séculos XIX e XX - medidas administrativas

A associação entre *Ciganos* e nomadismo não provém apenas de estereótipos, mas também de políticas públicas que buscavam controlar determinados grupos humanos rotulando-os. Não existe necessariamente uma base “étnica” ou um modo de vida exclusivamente na condição de nomadismo como o estereótipo propaga, mas, legislações e momentos históricos que levaram grupos humanos a migrarem. Como observou Asseo (2007, 163), “a elaboração do administrativo do ‘nômade’ foi um processo contínuo, de 1890 a 1940, cuja paternidade pertence à administração francesa”⁴.

Com o final do feudalismo e a chegada da era industrial, vários grupos foram obrigados a se deslocar num contexto de êxodo rural. Já em 1810 a França estabeleceu o *carte* de circulação para controlar esses grupos.

Dornel (2012) observou que na França, a sociedade e o estado viam a migração como uma forma de errância suspeita. A ideia do vagabundo e/ou mendigo eram associadas à da errância. Como a tabela acima indica, desde o século XVI a errância passou a ser uma forma de marginalidade cada vez menos tolerada, no entanto, até 1850 a noção de estrangeiro ainda era imprecisa. Dornel também notou que estávamos ainda num quadro de sociedade rural e que a identidade estava ligada ao círculo familiar e grupo socioprofissional onde o indivíduo estava inscrito. Desta forma, a vigilância aos migrantes se confunde com a luta aos mendigos e “vagabundos” e nesse contexto o “estrangeiro” podia mesmo ter mesmo a nacionalidade francesa. Entre 1880 e 1890 esses grupos estão vulneráveis a serem criminalizados, como também observou About (2009):

Vários episódios de violência contra os ciganos no final do século XIX, uma crescente “intolerância administrativa” nos departamentos e a pressão exercida pelos eleitos locais sobre a representação nacional constituem, portanto, os

⁴ « L’élaboration de l’administrative du « nomade » fut un processus continu, de 1890 à 1940, dont la paternité appartient à l’administration française. » (Asseo 2007, 163)

principais elementos de um contexto frequentemente estudado numa perspetiva de longo prazo, como um importante momento de transição para um regime de controle mais severo. (About 2009, 22)⁵

Dornel (2012) detalha como os censos desses grupos foram utilizados para políticas que os conduziram à marginalização:

Os estrangeiros estavam registados desde 1851; em 1895 foi decidido um censo de “nômades em bandos viajando em roulettes”; nos anos que se seguiram, toda uma série de propostas parlamentares relativas primeiro aos mendigos, vagabundos e nômades, depois ao tratamento das profissões itinerantes, têm como objetivo monitorar e marginalizar os ciganos⁶. (Dornel 2012, 11)

No começo do século XX com a consolidação de uma conceção étnica de nação e aumento da xenofobia o sentimento anti *Cigano* manifesta-se cada vez mais abertamente, como se observa na imprensa da época, ajudando a consolidar a relação entre esses grupos humanos e a ideia de ameaça que eles poderiam representar para os não *Ciganos* (About 2009). Os *Ciganos* passam a ser uma das populações mais vigiadas e monitoradas na Europa.

Em 1912 foi instaurado o *carnet* antropomórfico que servia como identidade e registo criminal. O chefe da família recebia um *carnet* que listava todos os membros de sua família e a polícia devia poder controlar todos listados no *carnet* a qualquer momento. Desta forma, a família inteira era impelida a se deslocar em conjunto. O estatuto de “nómade” era hereditário e, portanto, um individuo filho de um nómade seria considerado nómade mesmo se vivesse a vida inteira no mesmo lugar.

Durante a segunda guerra, privados de circular⁷, os ditos nômades não podiam exercer suas atividades de subsistência como a fabricação de cestos, uma vez que dependiam da variabilidade da clientela possibilitada pelo constante deslocamento. Sendo privados de seus meios de subsistência, esses grupos são conduzidos a pauperização. Essa

⁵ « Plusieurs épisodes de violence envers les Tsiganes à la fin XIX^e siècle, une « intolérance administrative » de plus en plus grande dans les départements et la pression exercée par les élus locaux sur la représentation nationale constituent alors les éléments principaux d’un contexte, souvent étudié dans une perspective de longue durée, comme un moment important de transition vers un régime plus sévère de contrôle. » (About 2009)

⁶ « Les étrangers étaient recensés depuis 1851 ; en 1895 est décidé un recensement « des nomades en bande voyageant en roulotte » ; dans les années qui suivent, toute une série de propositions parlementaires concernant d’abord les mendiants, les vagabonds et nomades, puis le traitement des professions ambulantes, vise à surveiller et marginaliser les Tsiganes. » (Dornel 2012, 11)

⁷ O decreto de 6 de abril de 1940, que invoca como motivo que os deslocamentos dos nómades poderiam surpreender o movimento das tropas e locais de dispositivos de defesa, informações sensíveis que poderiam comunicar a agentes inimigos (Plésiat 2010).

proibição de circulação também causava um problema jurídico uma vez que a partir do momento que são privados de circular, os *Ciganos* deixavam de seguir as condições de nomadismo que previa a lei de 1912. Eles poderiam então solicitar uma carta de identidade e passarem a gozar do direito comum, porém, a solução encontrada pelas autoridades na época foi a de requerer aos prefeitos de não fornecerem outra forma de identidade que não fosse o *carnet* antropomórfico.

Em outubro de 1940 os *Ciganos* que se encontram em zonas ocupadas, como a Alsácia, são transferidos para campos de internamento controlados pela polícia francesa (Marchot 2020). Por volta de 6500 nômades são internados em diversos campos de nômades na França (figura 1.2) vivendo um regime rigoroso sob o controle do exército francês (entre 1939 e 1946). “Pouco se sabe sobre a existência desses campos nômades, mas que eles estavam todos sob administração francesa é ainda mais ignorado” (Le Cartographe 2020)⁸. Asseo (2017) apontou como o registo das populações nômades pela França foi uma peça fundamental no internamento dessas populações durante a segunda guerra:

A prisão domiciliária das populações “nômades”, decidida pelos departamentos costeiro e fronteiriço, em setembro de 1939, não tem o mesmo significado que a implementação de internamento familiar, no outono de 1940, por ordem alemã, que conduziu os nômades e suas famílias aos 30 campos de internamento, ou seja, mais de 6.000 pessoas, essencialmente de nacionalidade francesa. Mas essas duas ações foram empreendidas tendo por referência os “registros de nômades”. (Asseo 2007, 177)⁹

Centenas de *Ciganos* continuaram a viver nos campos de nômades após a guerra. Apenas um ano após a liberação, em junho de 1946 os últimos *Ciganos* deixam o campo de *Alliers* em *Charente*.

⁸ « L’existence de ces camps pour nomades est peu connue, mais qu’ils aient tous été sous l’administration française est encore plus ignoré. » (Le Cartographe 2020)

⁹ « L’assignation à résidence des populations « nomades », décidée pour les départements côtiers et frontaliers, en septembre 1939, n’a pas la même signification que la mise en œuvre de l’internement familial, à l’automne 1940, sur un ordre allemand, qui conduisit les nomades et leurs familles dans les 30 camps d’internement, soit plus de 6000 personnes, essentiellement de nationalité française. Mais ces deux actions furent engagées sur le repérage par les « registres de nomades. » (Asseo 2007, 177)

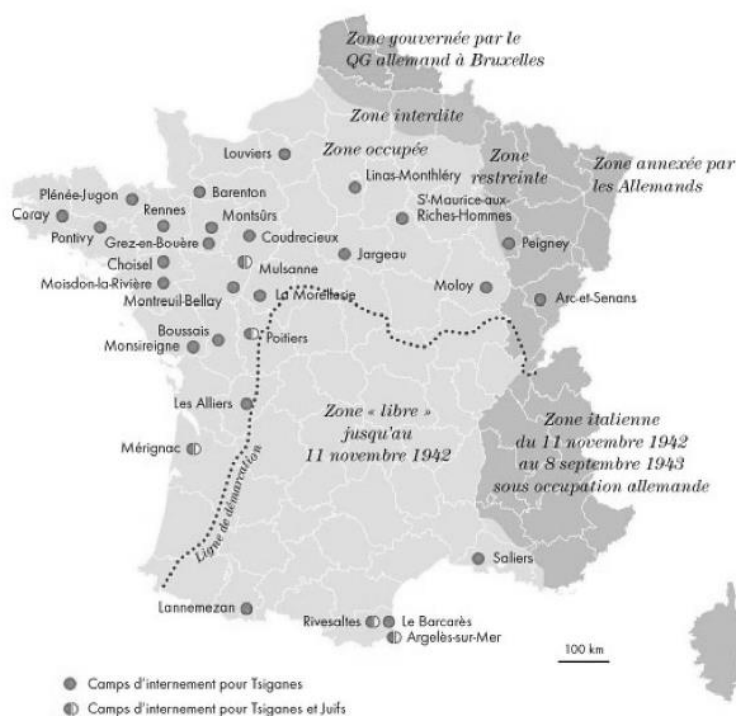


Figura 1.2 - Campos de Nómades em França.

Em 1969, a categoria de nómades deu lugar a de “*Gens du Voyage*¹⁰”(viajantes), o *carnet* antropomórfico foi abolido dando origem ao *livret* de circulação, onde as restrições se encontraram reduzidas, mas não ausentes. Sobre a categorização “*Gens du Voyage*” Poueyto observou que:

Na verdade, em princípio relacionando-se apenas com as pessoas de acordo com o seu tipo de habitat, esta última categorização (viajantes) deriva frequentemente de uma classificação étnica, seja na aplicação ou mesmo na conceção. (Poueyto 2014, 558)¹¹

Essa situação se estende até os dias de hoje¹² e por isso, mesmo *Manouches* que gostariam de se deslocar por vezes vivem parcialmente sedentarizados, uma vez que existe necessidade legal de disporem de endereço fixo para poder obter empréstimos, ter

¹⁰ “*Gens du Voyage*” não se refere apenas aos *Manouches*, costumam estar incluídos nessa categoria *Roma, Gitans e Yeniches*.

¹¹ “En effet, ne concernant en principe que des personnes en fonction de leur mode d’habitat, cette dernière catégorisation (*gens du voyage*) dérive de manière fréquente sur une classification de type ethnique, que ce soit dans l’application ou même dans la conception. » (Poueyto 2014, 558)

¹² A lei de 1969 foi revista em 2012 pelo Conselho Constitucional. Com efeito, em 5 de outubro de 2012, o Conselho declara inconstitucionais certas disposições da lei de 1969. No entanto, a obrigação de portar livro de circulação mantém o seu valor constitucional (Tello, 2014, 7).

seguros ou mesmo votar. Em resumo, por trás de uma imagem comumente associada aos *Ciganos*, de serem um grupo inerentemente nómade, existem diversas dinâmicas que influenciaram na condição do nomadismo e que são normalmente desconhecidas das pessoas que não fazem parte destes grupos:

Os “migrantes Roma” apresentam, assim, estratégias e dinâmicas migratórias generalizadas, aliás banais, hoje como no passado. Consequentemente, na mídia e na esfera política, bem como na opinião pública, muitas vezes há uma total incompreensão de suas migrações, bem como de sua “identidade cultural”. (Oliveira 2015, 45)¹³

Século XXI - situação atual

No início dos anos 2000 em França, *Ciganos* viviam em diferentes condições que variavam entre proprietários de casas com boas condições de vida a pessoas em condições precárias vivendo em *squats*. Oliveira (2015) pontuou que apenas no departamento de *Saint-Denis* encontramos *Gitanos*, *Manouches*, *Yeniches*¹⁴, *Roma* de Paris, da Iugoslávia, da Bulgária e da Roménia. Apesar de todos esses grupos poderem ser identificados como *Ciganos* por *Gadjé*, no geral esses grupos não se misturam e se casamentos acontecem devido a convivência nos mesmos bairros, por exemplo entre um *Roma Kalderash* e um *Manouche*, tais uniões são consideradas como sendo casamentos mistos¹⁵ (Oliveira 2015).

Em 2005 a prefeitura do Bas-Rhin por exemplo, dividia os habitantes “viajantes” da Alsácia em quatro grupos: Os grandes viajantes: que fazem longas viagens passando apenas brevemente na região, os viajantes: que deixam a região durante o verão, os semi-sedentarizados: que são sedentarizados quase o ano todo se deslocando apenas na ocasião de peregrinações e os nómades sedentarizados: que permanecem sedentarizados a maior parte do tempo, porém, “o nomadismo permanece, no entanto, para a maioria dos nómades sedentários, um importante elemento cultural e tradicional, um ‘estado de

¹³ “The Roma migrants therefore show migratory strategies and dynamics that are widespread, indeed banal, today as in the past. Consequently, in the media and the political sphere as well in public opinion, there is often a complete misunderstanding of their migrations, as well as of their cultural identity.” (Oliveira 2015, 45)

¹⁴ Grupo de pessoas associado a trabalhos itinerantes como a fabricação de cestas e, portanto, também conhecidos como “*vanniers*”. De origem provavelmente germânica e também presente na Alsácia, em França são administrativamente identificados como “*gens de voyage*” ou referidos como *voyageurs*.

¹⁵ Independente de ao olhar exterior ambos grupos serem reduzidos a “Ciganos” os indivíduos se consideram e são vistos por seus respectivos grupos como integrantes de grupos distintos.

espírito””(Prefeitura do Bas-Rhin 2005, 2). O documento ainda ressalta que certas famílias voltam à estrada após uma “melhora, por exemplo, em sua situação financeira”.

Particularmente bizarra é a classificação de “nómade sedentarizado” que parece um disparate contraditório. Fica claro aqui, que essa classificação é consequência de uma diferenciação com base étnica e, portanto, uma transmissão de toda a bagagem que vem das prévias classificações discriminatórias das quais os *Ciganos* foram objeto em França. Caso contrário, poderíamos classificar todos peregrinos católicos na categoria de semi-sedentarizados, e o resto da população francesa que viaja esporadicamente como nómades sedentarizados. Essa classificação que não se aplica aos europeus brancos e ricos que cruzam o país com seus *campingcars*, mostra, portanto, ter sua origem na ideia discriminatória de “indesejado” que foi o que impulsionou as políticas de controle destinadas certas populações - os ditos “nómades” (Blanchard 2013). Como apontou Asseo (2007, 180): “O cosmopolitismo permanece tolerado como uma prática individual temporária, mas de forma alguma como uma ideia coletiva, apesar das ilusões de um modelo político multiculturalista de convivência pacífica”¹⁶.

1.3 - Presença da música como atividade econômica em famílias *Sinti* na Alsácia-Lorena no século XIX

No final do século XVIII, em 1790, o príncipe alemão de *Hesse-Darmstadt* que possuía uma guarnição de soldados no norte da Alsácia faleceu, levando os soldados mercenários de origem *Manouche* a migrarem para o sul. Muitos se instalaram nos vilarejos e burgos alsacianos ao norte dos Voges (Reipertswiller, Wingen) ou continuaram a se deslocar em direção de Forbach (Moselle) e Strasbourg (Andresz 2015). Entre o século XVIII e XIX *Sinti* continuaram a chegar a região e ocorreu a sedentarização de muitas famílias nessa zona. Entre profissões como a de sapateiro, pedreiro ou diarista, a atividade musical já aparecia de forma significativa como ocupação de diversos indivíduos *Sinti* da região (Reyniers 1990, 1992). O autor observou ainda, que em 1809 a música era uma das principais atividades desenvolvidas por *Sinti* na região de Reipertswiller, segundo uma lista estabelecida pelo prefeito (num total de 90 indivíduos).

¹⁶ « Le cosmopolitisme reste toléré comme pratique individuelle temporaire, mais, en aucun cas, comme une idée collective, en dépit des illusions d’un modèle politique multiculturaliste de convivialité pacifiée. » (Asseo 2007, 180)

Nessa época, o prefeito de Estrasburgo também observou que na região, a maior parte dos homens *Sinti* eram músicos e que apenas faziam música nas festas dos vilarejos. Reyniers (1992) observou ainda que em 1820 a maior parte dos *Sinti* presentes em Reipertswiller, eram músicos e que também eram encontrados músicos em Baerenthal e Forbach. Em 1837 diversos grupos de ambulantes foram vistos no alto Reno e entre eles foram encontradas famílias inteiras de músicos. O autor também comentou que a situação dos *Sinti* da Alsácia-Lorena mudou com o conflito franco-prussiano (1871) que ocasionou o deslocamento de famílias. Em 1874 restavam apenas duas ou três famílias em Reipertswiller. Dez anos após, numa contagem feita sob o império germânico, apenas onze famílias totalizando cinquenta e três pessoas permaneciam na região. Simultaneamente, a partir de 1870 os acampamentos *Ciganos* se multiplicaram na região parisiense. No início do século XX *Sinti* vindos de toda a França se instalaram na capital e na sua periferia de maneira temporária ou definitiva.

Com o fim da segunda guerra e perseguições, alguns *Sinti* regressaram a região de Estrasburgo¹⁷. Durante os anos 1960 os *Manouches* se reagruparam na periferia das vilas alsacianas, na região do *Polygone* na periferia de Estrasburgo, por exemplo (Faure 2016). No começo dos anos 1970, alguns dos nomes de famílias que se instalaram no *Polygone* são similares aos encontrados em listas de Alsacianos-Lorenos na época do conflito franco-prussiano em 1872/73 (Barbiche 1995). Alguns exemplos seriam: Reinhardt, Weiss, Schmitt, Kraemer, Hoffmann e Loeffler. Dollé (1980), também observou que a comunidade dos *Manouches* presente na Alsácia no início dos anos 80 remonta a época do império (início do século XIX).

Em 1975 (Une Equipe du Bas Rhin, 1975) três quartos dos *Manouches* alsacianos já eram sedentarizados, no entanto, não mais de cinco por cento eram integrados a sociedade (trabalho, moradia, salário, etc.).

¹⁷ *Manouches* com quem discuti e que não quiseram ser identificados me falaram, por exemplo, de bisavós vivendo na região dos Vosges, mudança da família para a região de Lyon ainda no século XIX e o retorno a Alsácia após a segunda guerra.

Capítulo II - A invenção do *jazz Manouche*

Django Reinhardt inventou o *jazz Manouche*? Essa prática musical é uma tradição dos *Manouches*? Neste capítulo esclareço estas questões fazendo uma contextualização histórica. Comento a importância de Django Reinhardt neste género musical bem como esta música passou a ser associada aos *Manouches*.

2.1 - A origem de uma “tradição”

Sem a personalidade de Django Reinhardt, o *jazz* e os *Ciganos* poderiam ter continuado a caminhar cada um no seu canto, como primos que se parecem, mas se ignoram. (Williams 1998, 14)¹

Em consequência da guerra franco-prussiana em 1870 e sequente anexação da Alsácia, a família maternal de Django Reinhardt deixa Strasbourg (Delaunay 1968), optando por continuar em França. A lei de 1912 que regulamentava as profissões ambulantes distinguia dois tipos de nómades: o ambulante - que exercia uma profissão determinada e muitas vezes tem inclusive um domicílio fixo e o nómade - que não tem profissão ou domicílio fixo. Os Reinhardt pertenciam a primeira categoria tendo uma situação regulamentada em termos legais. Como diversos *Manouches*, os Reinhardt tocavam instrumentos, eram atores ou artistas de circo (Régniers 2021) e a família peregrinava pela Europa e mesmo além dela. Foi registada em apresentações na Itália em 1915 e fotografada em Argel (Williams 2000, Antonietto 2004). A música tocada por essas formações não evocava uma tradição específica, ela consistia em um repertório eclético que visava o prazer do público. Essa música, portanto, não refletia uma tradição, mas possuía uma especificidade: eram utilizados apenas instrumentos de cordas².

Jean-Baptiste Reinhardt, mais conhecido como “Django” Reinhardt, nasceu em 23 de janeiro de 1910 em Liberchies (Bélgica) e cresceu no seio da comunidade *Manouche*. Django era uma criança prodígio e se fez notar entre os profissionais. Ao chegar a Paris em 1922 passou a acompanhar vedetes de géneros populares, atuando como banjoísta (figura 2.1) na cena *Bal-Musette*³. Aos 16 anos Django já tocava com os

¹« Sans la personnalité de Django Reinhardt, le jazz et les Tsiganes auraient pu continuer à cheminer chacun de son côté comme deux cousins qui se ressemblent et s'ignorent. » (Williams 1998, 14)

² O motivo de tal escolha de instrumentação sugere hipóteses que variam entre o uso de instrumentos atrelados a uma tradição, a praticidade, a portabilidade dos instrumentos ou mesmo uma escolha estética.

³ Nos primórdios das orquestras de *Bal-Musette*, a música era interpretada por acordeão, percussão, metais e cordas. Assim como nos princípios do *jazz* estadunidense, o banjo foi adotado como opção de

principais acordeonistas de Paris: Guérino, Fredo Gardoni, Jean Vaissade, Maurice Alexander. Quando Django tinha 18 anos, sua caravana sofreu um incêndio que causou queimaduras em grande parte de seu corpo, inclusive deformando sua mão esquerda. Nos dois anos que se seguiram, Django passou por um doloroso processo de recuperação e adotou a guitarra como seu principal instrumento. As limitações de utilização que sua mão esquerda sofreu, em consequência das queimaduras, o levaram a reconstruir sua forma de tocar. Django criou uma linguagem musical e instrumental singular. No começo dos anos 30 o guitarrista foi apresentado ao *jazz* pelo pintor e fotógrafo Emile Savitry e se apaixonou.



Figura 2.1 – Django Reinhardt aos 12 anos com seu banjo.

Em Toulon, em 1931, Django Reinhardt escuta gravações de Louis Armstrong, de Duke Ellington, de Joe Venuti: “Ele segura a cabeça entre as mãos e se põe a chorar (Delaunay 1968)”. Durante vários dias ele retornará com seu irmão Joseph no quarto de hotel do pintor Emile Savitry. (Williams 1998, 14)⁴

O *jazz* não era um gênero musical particularmente associado à França, mas com a chegada das tropas norte americanas em França, em 1917, o *ragtime* e depois o *jazz* se tornaram moda (Legrand 2015). Nos anos 1920 em França, músicos franceses eram considerados de “segunda categoria” quando comparados aos norte americanos. Porém,

acompanhamento ao acordeão uma vez que oferecia elementos percussivos, harmônicos e melódicos aliados à uma boa projeção sonora: um timbre que podia ser ouvido nas gravações em meio as orquestras da época.

⁴ « À Toulon en 1931, Django Reinhardt entend des enregistrements de Louis Armstrong, de Duke Ellington, de Joe Venuti: « Il se prend la tête dans les mains et se met à pleurer (Delaunay 1968) ». Pendant plusieurs jours il reviendra, avec son frère Joseph, dans la chambre d'hôtel du peintre Émile Savitry, l'heureux possesseur de ces trésors, entendre cette musique qui le bouleverse. » (Williams 1998, 14)

entre os anos 1920 e 1930, músicos franceses passaram a ter sucesso comercial e de público. Esses músicos não se definiam apenas como músicos de *jazz*, mas, mais especificamente, como músicos franceses de *jazz* que podiam tocar ao menos tão bem quanto norte americanos (Jackson 2002). Na Paris dos anos 1920 o *jazz* enchia os cabarés, mas ainda assim, era considerada uma música que vinha de fora da França. Era recorrente a ideia de raça associada à gênero musical e de que só os “negros” poderiam tocar bem o *jazz*. Eles seriam capazes de, de certa forma, “acoplar à música” espontaneidade, expressão emocional e nostalgia. A noção da época, inspirada no Darwinismo e filosofia moral cristã (Holt 2007) era de que a raça era um determinante cultural. Por mais que esse evolucionismo cultural faça parte do passado, ainda hoje é recorrente a associação de grupos humanos (negros, latinos, ciganos, etc.) à estereótipos⁵. Um exemplo é a ideia de que a aptidão musical ou artística é uma consequência natural de se fazer parte de um desses grupos, como se fosse algo genético e não o resultado de uma habilidade pessoal e ou contexto sociocultural. Em 1775 por exemplo, Franz Liszt comentava num artigo de jornal: “podemos citar muitos exemplos e fatos notáveis que mostram quanto os Bohemios tem uma superioridade na música. (...) esse povo possui felizes disposições naturais para a música”. (Bordigoni 2010).



Em 1932 é criado o *Hot Club de France*⁶ que visava promover o *jazz*⁷. Entre suas conquistas estava a divulgação do grupo liderado por Django Reinhardt e Stéphane Grappelli. Em 1934 Django já tocava em concertos organizados pelo *Hot Club*, mas ainda não era muito conhecido. Conta-se que o grupo de Django surgiu a partir de improvisos entre Reinhardt e Grappelli no *backstage*. Segundo Roger Chaput, um dos guitarristas acompanhadores do quinteto, Django desde o início tinha uma visão muito clara da formação instrumental que teria o quinteto (Gill, 2022). Uma série de encontros musicais se sucederam e por fim Django estabeleceu um quinteto de cordas (sua guitarra, violino,

⁵ Ainda hoje podemos encontrar exemplos simples que ilustram esse tipo de ideologia no nosso cotidiano. Certa vez fui à um baile de Salsa em Colmar (França) acompanhado de minha ex-companheira. Ela, negra e de origem brasileira, foi solicitada ao baile por um senhor europeu, ao que ela respondeu que “sentia muito, mas não sabia dançar salsa”. O senhor então com um sorriso no rosto proferiu um sonoro “imagine... está no seu sangue!!!”. Isso por volta de 2012, portanto bem distante dos anos 1920...

⁶ O termo “*Hot*” busca sublinhar a referência ao *jazz* interpretado por músicos afro-americanos como Louis Armstrong se opondo, portanto, ao *jazz* sinfônico.

⁷ Através de diversas atividades como a organização de concertos, criação de clubes, a publicação da revista *Jazz Hot* e a criação de um selo de *Swing*.

duas guitarras de acompanhamento e contrabaixo), onde dividia o protagonismo musical com o violinista Stéphane Grappelli. Essa formação com a qual Django atingiu popularidade e que apresentava apenas instrumentos de cordas, ficou conhecida como o Quinteto do *Hot Club* de França (figura 2.2).



Figura 2.2 - O Quinteto do Hot Clube de France (QHCF).

Os americanos dominaram o campo por tantos anos, e os franceses já haviam tocado *jazz* tão mal - de acordo com muitos relatos - que a chegada de músicos franceses que realmente podiam tocar bem o *jazz* foi algo digno de ser notado. (Jackson 2002, 162)⁸

Nessa época a guitarra como instrumento solista melódico num contexto de *jazz* era novidade e em termos técnicos, Django era inalcançável. Lie (2017) observa que Django estava particularmente bem situado em termos da aceitação de setores nacionalistas franceses, que poderiam ter tendências racistas em relação aos músicos de *jazz* negros. O QHCF trazia um *jazz* interpretado por franceses brancos⁹. Entre os anos 1930 e 1940 a música que o QHCF fazia era, basicamente, sua interpretação do *jazz* e não havia intenção ou menção de se criar um gênero de “*jazz Cigano*” ou *Manouche*.

Um dos equívocos mais comuns era que Django Reinhardt o inventou e tocou, ele mesmo, o *jazz Manouche*. Claro, isso dependeria de como você o vê. De certa forma, sim, o *jazz Manouche* veio de Django Reinhardt, mas um dos argumentos mais comuns era que Django misturava música cigana com *jazz* americano. Para

⁸ “The Americans had dominated the field for so many years, and the French had previously performed jazz so badly—according to many accounts—that the arrival of French musicians who could actually perform jazz well was something noteworthy.” (Jackson 2002, 162)

⁹ Lie (2017) observa que Django ocupava um lugar ambíguo na política racial da época. Dependendo da situação, seu status oscilava entre europeu branco ou “*Cigano*”, incorporando os atributos que na época eram associados à sua origem (paixão, talento musical, etc.).

ser franco, tal afirmação está repleta de ignorância cultural, perpetuada por estereótipos. (Chang 2015)¹⁰

As formações instrumentais do QHCF não traduziam uma representação étnica específica e eram compostas por músicos de diferentes origens. A presença de músicos *Ciganos* era garantida pelos guitarristas que acompanhavam Django, na maioria *Gitanos* ou *Manouches*. Uma das características particulares da sonoridade destes grupos era o ritmo realizado pelas guitarras de acompanhamento, conhecido como “*la Pompe*”, uma forma de acompanhamento à guitarra em quatro tempos com acentuações rítmicas no 2º e 4º tempo¹¹. Talvez hoje, a “*Pompe*” represente o *jazz Manouche*, mas nos anos 1930 era apenas uma forma bastante usual de se acompanhar o *jazz*. Lembremos ainda que no meio dos anos 1930, o *jazz* era uma música em voga no mundo inteiro (Legrand 2015).

Quando a segunda guerra eclodiu, Django estava na Inglaterra com Grappelli e com medo de ficar preso por lá, voltou as pressas à França. Grappelli ficou ilhado na Inglaterra e Django organizou uma nova formação musical em França (duas guitarras, contrabaixo, bateria e clarinete). Por mais incrível que possa parecer, Django teve muito sucesso e uma vida de celebridade na França ocupada pelos nazistas. Sem querer desmerecer a genialidade de Django, Fry (2016) observa que com a segunda guerra, a ausência de músicos de *jazz* norte americanos em França colocava os jazzistas franceses numa nova situação onde não podiam mais ser ultrapassados por estrangeiros, nem precisavam tocar diferentemente para justificar sua presença no palco.

Django faleceu em 1953. Para os *Manouches*, tradicionalmente o luto acompanha o esquecimento do finado e destruição de seus pertences¹². Os lugares que o morto frequentava são evitados, seus pratos preferidos são deixados de lado, sua memória não é evocada em público e seu nome não é mais pronunciado (Williams, 2000). Com o passar do tempo o morto é evocado de maneira cada vez menos frequente¹³. Como resultado deste processo, a memória do morto se apaga com aqueles que o conheceram. Como

¹⁰ “One of the most common misconceptions was that Django Reinhardt invented and played *Gypsy* jazz himself. Of course, that would depend on how you see it. In some ways, yes *Gypsy* Jazz came from Django Reinhardt, but one of the most common arguments was that Django mixed *Gypsy* music with American jazz. To be blunt, such a statement is full of cultural ignorance, perpetuated by stereotypes.” (Chang 2015)

¹¹ Explico a *Pompe* em mais detalhes no segundo e décimo segundo capítulos dessa tese.

¹² *Manouches* com quem eu tive a oportunidade de discutir sobre o luto, me disseram que esses hábitos aqui descritos eram comuns na época de seus avós, até porque hoje em dia não é legalmente permitido queimar uma caravana e pertences em França.

¹³ *Manouches* com quem conversei sobre o assunto me explicaram que o morto é referido, porém apenas pelos próximos.

observa Poueyto (2012, 142), “a consequência de tal silêncio é o anonimato genealógico que resulta em uma ausência de história interna, a evocação dos mortos terminando na terceira geração, mas também uma ausência de heróis lendários ou fundadores, de referências explícitas a grandes linhagens”¹⁴.

Entre as comunidades *Manouches*, não se fazia muita menção à música de Django até sua morte. Na época que Django e seu grupo ganharam fama nos anos 1930, a música que tocavam era considerada moderna, não representando de todo a comunidade *Manouche*. A manutenção da presença e não esquecimento de Django demonstra que os não *Ciganos (Gadjé)* afetaram o processo de luto e do esquecimento de Django (por parte *Manouches* que não tiveram contato direto com ele). Williams (2000, 413) cita Leonardo Piasere que observou que “Foi necessário que Django fosse um grande homem entre os *Gadjé*, para que então fosse um grande homem entre os *Manouches*”. Com a sua morte, o guitarrista é homenageado e comemorado por revistas especializadas, emissões de rádio e músicos que o acompanharam. Django se tornava o único criador do *jazz* europeu colocado em pé de igualdade com os mestres estadunidenses.

Algumas qualidades de Django como o virtuosismo, domínio da dinâmica, fluência nas cadências harmônicas e utilização de recursos expressivos são comuns aos *jazzman* de sua época. Talvez os elementos encontrados em sua música e que são mais associadas as tradições musicais *Ciganas* são os ligados a expressividade: vibratos, ornamentos, virtuosismo. Em 1959 o crítico de música Michel-Claude Jalard faz uma primeira menção à ideia de um gênero musical associado aos *Manouches*, o que chamou de uma “*école tzigane du jazz*” (Jalard 1959). Para ele, a particularidade que os *Ciganos* possuem é a “expressividade” - o que não é surpreendente, uma vez que essa visão reproduz estereótipos sobre os *Ciganos* presentes na literatura e arte. Jalard, portanto, não caracteriza uma técnica específica ou mesmo o repertório como “*Cigano*”. Para Jalard é a etnicidade que une os membros da “*école tzigane*”.

A hipótese de Jalard de que os ciganos possuem inerentemente “elementos característicos”, sendo o principal deles a “expressividade”, liga o gênio musical

¹⁴ « Il résulte d'un tel silence un anonymat généalogique qui a pour conséquence une absence d'histoire interne, l'évocation des morts s'arrêtant à la troisième génération, mais également une absence de héros légendaires ou fondateurs, de références explicites à de grandes lignées. » (Poueyto 2012, 142)

de Reinhardt a fatores determinados pela etnoracialidade¹⁵ (“o destino dos Ciganos” de improvisar em certos instrumentos). (Lie 2019, 685)¹⁶

Como já observado em relação aos negros e ao *jazz* nos anos vinte, a origem étnica era muitas vezes vista como um determinante cultural. É claro que Django cresceu e viveu num contexto *Manouche* e foi musicalmente influenciado por essa vivência, porém, os recursos estilísticos utilizados por Django (vibratos, ornamentos, virtuosismo) também são encontrados no *jazz* da época. Django estava alinhado ao *jazz* de seu tempo.

Givan (2010, 6) sublinha que é importante lembrarmos que a narrativa do *jazz Manouche* é, em muitos aspetos, uma “tradição inventada”. O próprio Reinhardt não tinha uma conceção de *jazz Manouche* e mesmo que tivesse vivido para testemunhá-lo, provavelmente teria pouco interesse nele; seus ídolos musicais eram norte americanos como Louis Armstrong e Duke Ellington e, mais tarde, Charlie Parker e Dizzy Gillespie. Os elementos em Django que podem ser identificados como tipicamente “*Ciganos*” são resultado de um olhar em direção ao passado (Williams 2000), depois de se ter conjecturado essa música como género musical e uma série de músicos terem seguido os passos de Django. Mesmo a técnica específica de ataque das cordas da guitarra - o *Gipsy Picking* (Horowitz 2003), são consequência da técnica utilizada na guitarra-banjo¹⁷ e não necessariamente uma tradição *Manouche*.

Após a morte de Django alguns músicos próximos a ele, como seu filho Babik, desenvolveram carreiras no *jazz*, mas sem estarem necessariamente atrelados ao estilo de Django, praticando formas de *jazz* que seguiam a evolução e inovações deste género através do tempo¹⁸. Alguns músicos *Manouches*, mesmo que fora de um contexto profissional, efetivamente seguiram os passos musicais de Django se servindo dele como

¹⁵ Lie utiliza o termo "etnoraça" de David Theo Goldberg para chamar a atenção tanto para a mutabilidade das categorias étnicas e raciais quanto para a intercambiabilidade de "raça" e "etnia" no discurso formal e cotidiano. O termo etnoraça reflete como raça e etnia são usadas de forma ambígua. Lie notou isso em seu trabalho de campo e nas fontes que consultou. Além disso, Lie chama a atenção para os desvios conceituais entre genética e cultura que essa intercambiabilidade dos termos utilizados acarreta.

¹⁶ “Jalard’s hypothesis that Romanies inherently possess “characteristic elements,” chief among them “expressivity,” links Reinhardt’s musical genius to ethn racially determined factors (“the destiny of the Tsiganes’ to improvise on certain instruments).” (Lie 2019, 685)

¹⁷ Como explica Williams (1998) nos bailes *Musete* era necessário tocar forte para ser ouvido. Essa técnica de punho solto é por sua vez é encontrada em diversos outros instrumentos como por exemplo o alaude árabe (Oud).

¹⁸ Do *Swing* para o *Be-bop*, o *cool jazz*, o *fusion*, etc.

modelo, se espelhando no seu estilo e desenvolvendo a performance deste tipo de *jazz* como prática comunitária (Williams 1998).

Após a morte de Django em 1953, a sua música permaneceu viva na comunidade cigana de Paris, graças à família (Joseph Reinhardt e Lousson Baumgartner), aos acompanhadores (Eugène Vées, Baro e Matelo Ferret) e aos herdeiros (Henri Crolla, Jacques Montagne, Piton Reinhardt e muitos outros)¹⁹. (Andresz 2015, 139)

No entanto, na época não havia um género de “*jazz Manouche*” organizado a volta da produção de Django. Só muitos anos após o aparecimento do QHCF que aquele formato seria emulado convertendo-se em um emblema identitário dos *Manouches* (Williams 2000).

O estilo do QHCF, com sua instrumentação característica passaria a ocupar mais espaço nos anos 1960. Entre 1957 e 1970 a obra de Django é reeditada pelo mundo e ecoará também para os *Manouches* (Williams 2000). Nos anos 1960, músicos da Alsácia e Lorena participam às peregrinações católicas de Lourdes em França e Banneaux na Bélgica, onde encontram músicos *Manouches* (como por exemplo o irmão de Django, Joseph Reinhardt) que tocam o repertório de Django (Andresz 2015). Especialmente relevante é a publicação dos discos *Musik Deutscher Zigueuner* (Reinhardt 1969) “música dos ciganos alemães”, onde as diferentes formações instrumentais apresentam emulam a instrumentação QHCF. A fórmula se mantém também no contraste entre a melodia dos solistas e regularidade da sessão rítmica. Nessas formações, os guitarristas buscam imitar o estilo de Django. Em algumas composições os solos improvisados de Django são tocados como se fossem um tema, uma melodia fixa. O violino em contrapartida, não busca emular o estilo de Grappelli sendo muito mais influenciado pela tradição húngara (Couvreaux 1994).

O repertório das formações do *Musik Deutscher Zigueuner* conta, além das músicas tocadas por Django, com valsas, czardas húngaras e canções cantadas em idioma *Manouche* (Romanês). A relação entre essas formações e a comunidade *Manouche* se traduzem



¹⁹ « Après le décès de Django en 1953, sa musique est restée vivante dans la communauté manouche de Paris, grâce à la famille (Joseph Reinhardt et Lousson Baumgartner), les accompagnateurs (Eugène Vées, Baro et Matelo Ferret) et les héritiers (Henri Crolla, Jacques Montagne, Piton Reinhardt et bien d’autres). » (Andresz 2015, 139)

nos laços familiares existentes entre os integrantes. A difusão de *Musik Deutscher Zigeuner* na Alemanha e França servem de estímulo à músicos *Manouche* que estavam fechados no círculo familiar na busca por notoriedade. Esta série de álbuns serviu como catalisador (Williams 2000) e teve grande importância para a disseminação do gênero entre os *Manouches* da Alsácia. Os *Manouches* alsacianos se identificaram com o *Musik Deutscher Zigeuner* “associando essa estética musical à um senso de pertencimento etnoracial” (Lie 2019, 693). Mandino Reinhardt, um dos guitarristas *Manouches* mais relevantes no desenvolvimento e perpetuação do *jazz Manouche* na Alsácia explica como, no seu ponto de vista²⁰, o grupo de Schnuckenack Reinhardt²¹ (figura 2.3) foi fundamental para a difusão desta música entre *Manouches* franceses:

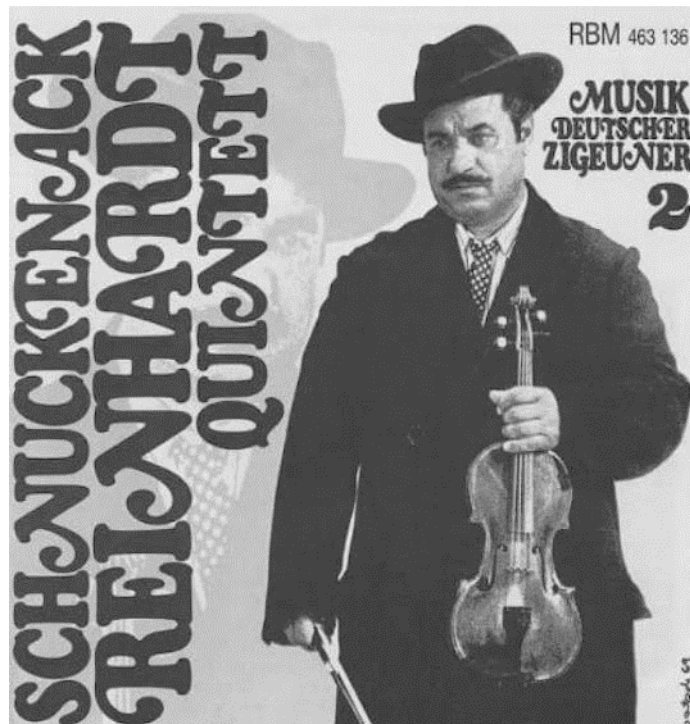


Figura 2.3 – Capa de Álbum (*Musik Deutscher Zigeuner*) figurando Schnuckenack Reinhardt.

²⁰ A relevância do *Musik Deutscher Zigeuner* e sua importância para o desenvolvimento do *jazz Manouche* na Alsácia também foi observada por Couvreau (1994) Williams (1998, 2000) Andresz (2015) e Lie (2017, 2019).

²¹ No documentário “Die Ballade von Schnuckenack Reinhardt” (Oehler 1996), Schnuckenack conta como sobreviveu os tempos difíceis da segunda guerra mundial e como atingiu a popularidade após começar a tocar o repertório de Django Reinhardt.

Leon - “E qual foi...”

Mandino - “O fator responsável por isso tudo? Foi o renascimento da música de Django com um grupo alemão que se chamava Schnuckenack Reinhardt Quintet.”

L - “O Musik Deutscher Zigeuner...”

M - “Foi ele que trouxe um pouco disso... foi uma orquestra descoberta na peregrinação de Lourdes e o empresário que se chamava Siegfried Maeker²² disse que se devia montar um quinteto como o de Django. Então houve esse quinteto com Schnuckenack Reinhardt, excelente violinista, uma guitarra no mesmo espírito. Com muitas Czardas, música dos países do Leste, e ele trouxe algo de novo, o canto (em Romanes). Voilà. Então essa música muito rapidamente se espalhou por toda a Europa e primeiro na Alsácia, por assim dizer. Dito isto, para falar um pouco a nível nacional, em Paris, sempre se tocou a música de Django. Mas em clubes muito restritos (La Chope de Puces). Tocávamos, mas era um pequeno comitê familiar ou realmente para iniciados. Então a música apareceu na Alsácia nos anos setenta, oitenta.”

L - “Você lembra de quanto tempo depois do contacto com estes grupos alemães, começaram a existir aqui as primeiras formações? Você estava numa das primeiras formações da região?”

M - “Sim, sim, isso aconteceu rapidamente. Por volta de dez anos após (início dos anos 80) eu gravei meu primeiro disco 33” em Estrasburgo e logo houve festivais. Isso se espalhou por toda a Europa rapidamente. Então organizamos um festival internacional em Estrasburgo (com a associação Appona) e muitos grupos foram convidados, os alemães, mas também de outros países.”

L - “Nessa época se tocava muito...”

²² Siegfried Maeker encontrou Schnuckenack nas peregrinações à Lourdes em 1966 (Oehler 1996).

M - “Com certeza, se tocava muito.”

L - “Muitos concertos...”

M - “Com certeza.”

Dentro das comunidades, o método de aprendizado a partir dos discos irá se reproduzir na Bélgica, na Áustria e Holanda. Williams (2000), observa que as inovações técnicas da época, no caso a fita K7 e sua portabilidade, também vão contribuir para eficiência desta difusão. Essas fitas passavam de mão em mão ao ponto que já não se podia distinguir uma difusão direta e a resultante das mídias. Mandino descreve a sua utilização desses recursos técnicos na época do seu aprendizado:

“Como muitos guitarristas, eu era fascinado por Django e queria copiar alguns de seus trabalhos, incluindo o Minor Swing. O solo de Minor Swing de Django Reinhardt de mil novecentos e trinta e sete. Eu copiei algumas obras utilizando um pick-up com um braço (toca discos), que eu colocava, abaixava (o braço para que a agulha tocasse o disco na parte que correspondia ao trecho musical que ele queria aprender)..no final eu risquei o disco (risos)... finalmente eu obtive um gravador para fita cassete... ah, aí foi ‘real’(no sentido de realeza, algo incrível) para mim, gravei a mesma peça vinte vezes e coloquei debaixo do meu travesseiro de noite para ouvi-la... para que entrasse bem (na cabeça, ou seja para memoriza-la).”

Williams (2000) ponderou ainda, que nesse momento de assimilação da música de Django, ele ainda ocupava, de certa forma, um lugar conivente com a relação que os *Manouches* estabelecem com a memória dos seus finados. Sua música era por vezes considerada como sendo *Manouche*, sem necessariamente fazer alusão direta ao músico.

Como a criação de um pode se tornar o emblema de todos? Essa foi a pergunta que nos fizemos quando iniciamos esta análise. Parece que encontramos uma resposta: preservando a obra e esquecendo o criador, a conservação se valendo da apropriação. (Williams 2000, 416)²³

²³ « Comment la création d’un seul peut-elle devenir l’emblème de tous ? Telle était la question que nous nous posions en commençant cette analyse. Il semble que nous ayons trouvé une réponse : en conservant l’œuvre et en oubliant le créateur, la conservation valant appropriation. » (Williams 2000, 416)

2.2 - Autenticidade e o imaginário de Django

Difusão do jazz Manouche

O termo *jazz Manouche* surgiu apenas no final dos anos 70 e se espalhou junto ao desenvolvimento da indústria musical da “*World Music*”²⁴. É importante mencionar que a fundação da Appona²⁵ (1974-2002) foi de grande importância para o desenvolvimento do *jazz Manouche* na Alsácia, promovendo concertos, festivais, gravações e mesmo sua própria escola de música. A Appona, mais do que promover a cultura *Manouche* buscava superar preconceitos contra os *Manouches*, “lutando contra o etnocídio” (Lie 2019, 696). Lie (2017) observa que a primeira menção do termo *jazz Manouche* no jornal francês *Le Monde* se deu em 1978. A autora ainda pondera que além da importância do *Musik Deutscher Zigeuner*, um outro fator que influenciou a difusão dessa música entre os *Manouches*, foi uma maior demanda por *jazz* da parte do público *Gadjé*²⁶ (no lugar de outras músicas tocadas por *Manouches*). A mudança do antigo repertório tradicional para o *jazz*, despertou o interesse da elite e as performances dos músicos *Manouches* da região, deixaram de se limitar a restaurantes locais, passando a ser apreciadas em estabelecimentos de luxo (Andresz 2015).

Em consequência dessas influências e tendo um ambiente propício, no início dos anos 1980 os *Manouches* alsacianos se tornaram absorotos no estilo de *jazz* de Django Reinhardt. Sua música aos poucos se tornava um emblema identitário e uma prática cultural. Entre os anos 1960 e 1990 a quantidade de praticantes do estilo dentro da comunidade cresceu imensamente. O *jazz* passa a ser transmitido às crianças dentro da família e floresce como prática musical *Manouche*. A geração de Mandino Reinhardt cresceu num ambiente rodeado de música porque a música já ocupava um lugar importante na cultura *Manouche*, na sua época ouviam-se czardas, operetas, Strauss...já a geração de seu sobrinho, Francko Mehrstein, que surge logo após o renascimento da música de Django dentro da comunidade, no início dos anos 80, vai crescer rodeada pelo *jazz* de Django e vai iniciar sua prática musical diretamente com a música de Django.

²⁴ Ver anexo IV.

²⁵ Association pour la promotion des populations d’origine nomade d’Alsace.

²⁶ A presença dos *Gadjé* nesse contexto não se reduz ao público, eles também atuaram como empresários, membros de associações e membros de grupos musicais.

Como observa Hobsbawm (1983), uma característica que observamos nas tradições, incluindo as inventadas, é a não variabilidade. Num processo de formalização a criação de tradições impõe a repetição como prática fixa e tem como particularidade determinante a referência ao passado. A repetição do repertório e idioma musical de Django, que se tornavam uma prática comunitária, afirmava uma identidade que transcendia a música. Essa prática musical passava, portanto, a favorecer a coesão e sensação de pertencimento à tal comunidade. A difusão dessa música aconteceu a tal ponto que *Manouches* em diversas partes da França, passaram a considerar o *jazz Manouche* uma música representativa de suas comunidades. Afinal, para os *Manouches*, Django era mais que um músico: era um *Manouche*.

Autenticidade

As ilustrações de um “universo *Cigano*” são muitas vezes traduções ou interpretações através do olhar de não *Ciganos*. É notável a “fetichização” que o mercado exerce em relação a manifestações de carácter étnico, associando estes tipos de manifestação à “um passado místico e um lugar distante onde uma cultura local ainda permanece não corrompida pelo contato externo” (Kotarba 2009, 130). Ou seja, uma espécie de autenticidade independente de veracidade histórica.

Falar de “música cigana” no sentido geral não tem fundamento, sendo preferível propor a noção de “estilo cigano”. Esta expressão parte da ideia de que em cada região onde se encontram, os ciganos se apropriam do repertório local tocado pelos *gadjé* e o transformam ao seu gosto e à sua maneira. (Bonini Baraldi 2015, 103)²⁷

Talvez seja pertinente questionar como se constitui essa pretensa autenticidade? Esse status dado à autenticidade no ocidente é similar à celebração romântica do nativo como mais real que o civilizado (Frith 2000). Como observa Kotarba (2009) estando o mundo em constante mudança, acreditar na existência de uma autenticidade “original” é esquecer que o “original” também é um produto dessa constante mudança. Em outras palavras a ideia de “autentico” é um produto da imaginação. Será que o observador, o

²⁷ « Parler de « *musique tsigane* » au sens général n’a pas de fondement, et il est préférable de mettre en avant la notion de « *style tsigane* ». Cette expression repose sur l’idée que dans chaque région où ils se trouvent, les Roms s’approprient le répertoire local joué par les *gadjé* et le transforment à leur goût et à leur manière. » (Bonini Baraldi 2015, 103)

espectador ou o consumidor busca realmente o “autentico” ou buscaria ele um autentico-fantasiado, uma realidade criada baseada em estereótipos, fantasias, ou mesmo marketing de produto? Tausig (1987) observa que a nostalgia de uma autenticidade perdida frequentemente se confunde com a dominação. O conceito de autenticidade “transmite uma visão estática da história” (Silverman 2007, 347), uma ideia de que de alguma forma, determinadas comunidades praticam uma música tradicional isolada do mundo (e das culturas *mainstream*).

Qual seria a relação de músicos *Manouche* de *jazz Manouche* com outros géneros musicais por exemplo? Mandino Reinhardt me relatou sua admiração por músicas das mais variadas origens, Dorado Schmitt, um dos maiores expoentes do *jazz Manouche* começou sua prática musical tocando variedades e rock (Martin 1994). O guitarrista *Manouche* Francko Mehrstein adora os instrumentais de *hip hop* e *bossa nova*. Todos esses músicos são sensíveis e se interessam a diversas linguagens musicais e, no entanto, são por vezes musicalmente limitados por uma audiência e empresários conservadores que buscam um produto essencializado e estereotipado - uma autenticidade inverosímil. Podemos então questionar a que ponto manifestações culturais também se transformam em função do que o consumidor, ou público, quer ver? Vejamos as observações de Caterina Pasqualino sobre apresentações de *Gitanos* num contexto turístico em Granada (Espanha):

Visando fornecer uma apresentação o mais típica possível, os ciganos desta cidade, que se apresentam para turistas, destacam o facto de viverem num bairro troglodita e vestirem-se com trajes postiços muito coloridos que nunca foram utilizados no passado. Na verdade, eles são inspirados num imaginário que eles retiraram, em parte, de operetas. (Pasqualino 2005, 62)²⁸

Um panorama semelhante é ilustrado por Silverman (2007, 345) quando cita a participação dos músicos de Esmá Redžepova na WOMEX:

Simeon Atanasov (acordeonista): Tivemos uma discussão na Womex (conferência europeia de *Booking*). Agora há uma nova moda na Europa de fazer do jeito antigo, de usar instrumentos mais antigos. É estúpido.

²⁸ « Cherchant à fournir une prestation la plus typique possible, les Gitans de cette ville, qui se donnent en spectacle aux touristes, mettent en avant le fait d’habiter dans un quartier troglodyte et se vêtent de costumes postiches très colorés qui n’avaient jamais été utilisés par le passé. Ils s’inspirent en réalité d’une imagerie qu’ils ont en partie repris des opérettes. » (Pasqualino 2005)

Zahir Ramadanov, trompetista, concorda: Esses gerentes não são músicos. Eles não entendem de música, eles não tocam música. Eles não deveriam nos dizer o que tocar. Somos músicos - sabemos que som queremos.²⁹

Certa vez, eu participei à um concerto-festa brasileiro em um castelo na Alemanha para um publico “seleto” (ou seja, rico) onde foi servido um jantar “*gourmet*”. Eu fui como guitarrista e até o dia da apresentação não tinha ideia do que iria acontecer. Na altura tentei contatar os produtores do evento, porem, não consegui informações claras. No entanto, eu era um jovem músico passando necessidades financeiras e resolvi arriscar, já que eu seria bem remunerado. O evento foi um sucesso entre o público, fascinado com a “verdadeira cultura brasileira”. Levando em consideração que vivo na Europa há mais de quinze anos, tenho plena consciência que para muitos europeus o fato de se tocarem tambores ao lado de mulheres seminuas já eleva tal tipo de evento à categoria de “autenticamente brasileiro”. No entanto, para um brasileiro, aquela apresentação foi algo particularmente bizarro. Uma formação instrumental que não representava nenhuma manifestação artística/cultural do Brasil, dançarinas vestidas em trajes de Carnaval do Rio de Janeiro dançando música pop do Nordeste do Brasil ao mesmo tempo em que lutadores de capoeira pulavam pelo ar. Ou seja, uma fábrica de clichés que reforçaram a imagem preconceituosa que os estrangeiros podiam ter em relação ao Brasil. O sucesso da apresentação não aconteceu porque os espectadores viram o “Brasil autêntico” (até porque isso não existe) e sim, porque eles viram o que queriam ver.

O exagero de elementos aparentemente exóticos é um fenômeno resultante da expectativa do ouvinte ocidental de grande exotismo no som da música não ocidental. Em alguns locais, a música parece ter mudado para se adequar à concepção da tradição europeia e da elite ocidentalizada, sublinhando a diferença e enfatizando o que é, do ponto de vista europeu, um som musical exótico³⁰. (Nettl 2005, 440)

²⁹ “Simeon Atanasov (accordionist): We had an argument at Womex [European booking conference]. Now there’s a new fashion in Europe to do it the old way, to use older instruments. It is stupid. Zahir Ramadanov, trumpet player, concurring: These managers are not musicians. They don’t understand music, they don’t play music. They shouldn’t tell us what to play. We are musicians—we know what sound we want.” (Silverman 2007, 345)

³⁰ “Exaggeration of seemingly exotic elements is a phenomenon resulting from the Western listener’s expectation of great exoticism in the sound of non-Western music. In some venues, music appears to have changed in order to conform to the European and the Westernized elite’s conception of what the tradition should be, stressing the difference and emphasizing what is, from the European viewpoint, an exotic musical sound.” (Nettl 2005, 440)

Todas essas situações são exemplos de diferentes maneiras de afirmar, construir e manter a ignorância e estereótipos, em alguns casos propagados pelos próprios estereotipados. Assim como nesses exemplos, o caso dos *Manouches* não é diferente de outros grupos humanos onde pode-se observar uma tendência de posicionar o músico como detentor de uma tradição apenas por ele fazer parte de um grupo (e contexto cultural) particular.

O Imaginário de Django

Com o desenvolvimento do imaginário ao redor da figura de Django, tanto por parte dos *Manouches* como por parte da indústria do entretenimento, o guitarrista atinge um lugar de representatividade que não possuía, a sua personalidade é idealizada e sua criação se torna um patrimônio comunitário. Johnson (2017) observa o discurso enaltecendo a música ocidental e dentro deste modelo, o lugar que o gênio individual assume como agente criador primário:

Seu status é ainda melhor se ele teve que lutar contra condições físicas – problemas de saúde, restrições sociais, econômicas ou políticas e, claro, morrer cedo é um grande passo na carreira. Sua obra é, portanto, um nobre triunfo da mente sobre a matéria hostil. (Johnson 2017, 4)³¹

Não podemos deixar de notar que a imagem de Django se encaixa nesta descrição e mesmo Patrick Williams (1998), pesquisador que é considerado uma referência quando o assunto é Django Reinhardt e comunidades *Manouches*, observa o percurso de Django aparece como uma série de emancipações sucessivas: Do início de seu contato com a música aos quatro anos com o violino, sua adolescência como banjoísta prodígio acompanhador, o acidente que desfigurou sua mão e o fez reconstruir sua forma de tocar, a descoberta do *jazz*, a celebridade com o QHCF, do encontro com estrelas do *jazz* estadunidense ao desenvolvimento de uma linguagem *bebop*. Já David Reinhardt, neto de Django parece ter uma visão menos idealizada da trajetória de seu avô “Django seguiu a evolução do *jazz* (...) ele continuaria (se estivesse vivo) seguindo essa evolução” (*Website Channel Guitare*).

³¹ “His status is much enhanced if he has had to battle physical conditions – ill-health, social, economic or political constraints, and of course dying early is a great career move. His work is thus a noble triumph of mind over hostile matter.” (Johnson 2017, 4)

2.3 - O *jazz Manouche*

Acensão do jazz Manouche

Se o *jazz* interpretado por *Manouches* e marqueteado como tal já se fazia nos anos 1970, foi na virada do milénio que o *jazz Manouche* alcançou popularidade na França configurando-se enquanto um género musical.

François Charle, que é o responsável pela principal publicação existente sobre a guitarra *Manouche*, observa que até o começo dos anos 1980, a música de Django não era muito disseminada, em Paris existia apenas um bar onde podíamos escutar essa música (*La Chope des Puces*). Até o início dos anos 1990 essa música era confinada ao mundo *Manouche* e poucas pessoas fora dele a tocavam. A partir dos anos 1980 diversas publicações são dedicadas a Django e com o nascimento do *CD* a sua obra foi reeditada. Festivais de temática “*Cigana*” se multiplicaram, assim como aparições que faziam menção aos *Manouches* associados a música no estilo do QHCF. Hoje em dia, os festivais continuam a ser importantes na perpetuação e manutenção tanto da prática do *jazz Manouche* como do mercado que se desenvolveu ao redor deste género musical, como observarei no capítulo XI.

Além do movimento na indústria musical mundial em direção às “músicas do mundo”, uma série de circunstâncias se conjugaram para elevar o status do *jazz Manouche* em França entre o final dos anos noventa e início dos anos 2000. Em 1993 é lançado o filme *Latcho Drom*, um documentário sobre música *Cigana* assinado por Tony Gatlif. Segundo Silverman (2007) essa produção serviu de modelo para representação de música *Cigana* em festivais e aliado aos filmes de Kusturica impulsionou uma moda de temática *Cigana*. Ruthers (2014) observou que os filmes desempenharam um papel importante nas representações desses grupos pois uma grande parte dos *Gadjé* não possuem ou buscam outras fontes de informação; em 1995 uma guitarra à la Django acompanha os desfiles de Christian Dior; em 1999 o filme de Woody Allen, “*Sweet and Lowdown*” é lançado nos EUA. Esse filme é a biografia de um guitarrista fictício que seria o segundo melhor guitarrista do mundo depois do “grande genio” Django; em 2001 o *Gipsy Project* do guitarrista Bireli Lagrène e seus os álbuns *Gipsy Project y Friends* (2002), trazem a superfície uma versão renovada do repertório de Django sendo fiel aos instrumentos utilizados na época do QHCF. Lagrène acrescenta ainda mais velocidade e virtuosismo à

interpretação dos temas; em 2002 é lançado o filme *Swing* de Tony Gatlif, que conta a história de um menino *Gagjo* que vai à periferia de Estrasburgo aprender guitarra *Manouche* e desenvolve uma relação com aquela comunidade; em 2003 acontece o 50º aniversário da morte de Django. Finalmente, a partir de 2007 acontece o lançamento do álbum *Comme un Manouche sans Guitare* de Thomas Dutronc e ascensão de diversos artistas e grupos franceses que se inspiraram na música de Django e atingiram o grande público como Sanseverino, Paris Combo e Caravan Palace.

A fama de tais artistas demonstra que talvez haja mais artistas *Gadjé* que atingiram o grande público e sucesso profissional apoiando-se no *jazz Manouche* que artistas *Manouches*. Se por um lado a apropriação cultural do *jazz Manouche* realizada por artistas não *Manouches* incomoda alguns *Manouches*, por outro a associação deste rótulo musical à artistas renomados contribuiu para o reconhecimento desta música enquanto género.

A apropriação musical canta uma linha dupla com uma voz. É uma melodia de admiração, até mesmo de homenagem e respeito; uma fonte fundamental de conectividade, criatividade e inovação. Isso nós localizamos em um discurso de “raízes”, de reproduzir e expandir “a tradição”. No entanto, essa voz é harmonizada por uma contra melodia de poder, até mesmo controle e dominação; uma fonte fundamental de manutenção de assimetrias na propriedade e mercantilização de obras musicais. (Keil & Feld 1994, 238)³²

A relação de Thomas Dutronc por exemplo, com o *jazz Manouche* auxiliou na projeção do género. Thomas é filho de dois artistas renomados do *mainstream* francês os cantautores Françoise Hardy e Jacques Dutronc.

A popularidade do género alcançou o auge em 2010 com a celebração do que seria o 100º aniversário de Django, a divulgação em massa e promoção de eventos relacionados a esta data. Segundo David Reinhardt, entre 2003 (50 anos da morte de Django) e 2010 (100º aniversário de Django) houve um grande *boom* do *jazz Manouche*. David comenta: “Como chamaram, pois, isso não se chamava assim...pois não é a música de uma comunidade, mas a música de um indivíduo ...a música de Django -nós deveríamos dizer” (*Channel Guitare website*). O guitarrista Stephane Wrembel observou em relação ao *jazz*

³² “Musical appropriation sings a double line with one voice. It is a melody of admiration, even homage and respect; a fundamental source of connectedness, creativity, and innovation. This we locate in a discourse of “roots”, of reproducing and expanding “the tradition.” Yet this voice is harmonized by a counter-melody of power, even control and domination; a fundamental source of maintaining asymmetries in ownership and commodification of musical works.” (Keil & Feld 1994, 238)

Manouche: “Eu não gosto muito desse termo *jazz Manouche* porque não vejo isso como *jazz*. Existem aspetos do *jazz* nessa música, mas não é só isso, a outra coisa nessa música, é realmente Django, eu chamo isso de música de Django” (*Channel Guitare website*).

Em 2013 Django e o *jazz Manouche* chegam ao *Cité de la Musique de Paris* através da exposição “*Django Reinhardt Swing de Paris*”. Desta forma, na virada do milénio, o *jazz Manouche* ganhou popularidade com o público francês, sendo reconhecido como uma categoria própria de género musical.

O género do jazz Manouche e o estilo de Django

Observei que o nascimento do *jazz Manouche* não foi algo que surgiu fechado nas comunidades *Manouches*. Ele nasceu graças à difusão e conservação feita pelos *Gadjé*. Desta forma, *Manouches* fora do círculo familiar de Django tiveram acesso à sua obra e a cultivaram ao ponto de se reconhecerem nela (Williams 2000). Hoje em dia mais do que uma prática comunitária *Manouche* o *jazz Manouche* tornou-se um género musical, género esse reconhecido internacionalmente e que conta com interpretes das mais diversas origens.

Fabian Holt (2007), explica que “em um nível básico, género é uma espécie de categoria que se refere a um tipo particular de música dentro de uma rede cultural distinta de produção, circulação e significação”³³. Num género podemos identificar valores compartilhados que vão além da música, ele pode, portanto, estar relacionado a práticas rituais, territórios, tradições, grupos humanos, etc. A formação de um género também está associada à formação de cânones e podemos identificá-la através dos valores partilhados.

Nos países ocidentais, a noção de género está profundamente ligada à da identidade e alteridade, que se manifestam por meio de oposições como “minha” música (sofisticada, complexa, pura etc.) e a música “deles” (pouco sofisticada, simples, poluída, etc.). (Taylor 2014, 40)³⁴

³³ “At a basic level, genre is a type of category that refers to a particular kind of music within a distinctive cultural web of production, circulation, and signification.” (Holt 2007, 2)

³⁴ « Dans les pays occidentaux, la notion de genre est profondément liée à celles d’identité et d’altérité, qui se manifestent à travers des oppositions telles que « ma » musique (sophistiquée, complexe, pure, etc.) et « leur » musique (peu sophistiquée, simple, polluée, etc.). » (Taylor 2014, 40)

No entanto, como apontei anteriormente, mesmo após o *jazz Manouche* adquirir o status de género musical, alguns músicos continuaram a ver essa música como uma criação individual de Django. O género sempre envolve um coletivo sendo, portanto, diferente de “estilo”, que por sua vez, pode fazer referência a uma classificação individual ou pessoal. Podemos dizer, por exemplo, que o músico toca *jazz* no “estilo de Django” e não no “género de Django”. “O estilo é ele mesmo a realização, a cristalização de uma participação pessoal e social” (Keil & Feld 1994,149). Gell (1998) observou que segundo Wollheim, no estilo pessoal de Picasso por exemplo, vemos a capacidade de Picasso de prender nossa atenção de forma que os aspetos singulares de sua obra são esteticamente significativos. Em outras palavras sua singularidade nos atrai. No caso de Django, podemos encontrar o mesmo mecanismo. O estilo de Django é a capacidade de Django de nos fazer perceber suas intenções artísticas. Esta é uma das razões pelas quais Django é tão estimado: por mais que sua maneira de tocar se transforme, ele mantém uma identidade estilística consistente.

Finalmente, o género é utilizado no contexto de categorizações exercidas pelo mercado. As formas pelas quais o *jazz Manouche* é definido e caracterizado revelam tensões entre interesses comerciais, noções de identidade cultural e reivindicações de propriedade artística (Lie 2017) como abordarei no próximo paragrafo.

2.4 - Comodificação e identidade

A categorização musical pode ter diferentes objetivos e entre eles está o interesse comercial. “A categorização musical condiciona a produção e o consumo da música” (Castelo Branco 2013, 675).

Numa perspectiva cultural, a produção de mercadorias é também um processo cultural e cognitivo: as mercadorias devem ser não apenas produzidas materialmente como coisas, mas também marcadas culturalmente como sendo um certo tipo de coisa. (Kopytoff 1986, 64)³⁵

Em poucos anos o número de produções e grupos no género *Manouche* multiplicou-se vertiginosamente. Se por um lado a música inspirada por Django parecia

³⁵ “From a cultural perspective, the production of commodities is also a cultural and cognitive process: commodities must be not only produced materially as things, but also culturally marked as being a certain kind of thing.” (Kopytoff 1986, 64)

funcionar como um antídoto, favorecendo um olhar positivo sobre os músicos *Sinti* e afastando-os de estereótipos degradantes (Lie 2019, 665) por outro, um estereótipo positivo, ainda é um estereótipo. Como observa About (2014, 436) “esta figura congelada do boêmio parece corresponder a um estado de relações entre uma sociedade que tolera a presença dos *Ciganos*, ligando-os a representações comuns, profundamente ambivalentes, baseadas num equilíbrio que oscila entre o fascínio e a rejeição³⁶”. Sendo assim, nem todos os músicos *Sinti* de *jazz Manouche* ficaram satisfeitos com a onda de popularidade do gênero nos anos 2000. Artistas de origem *Manouche* obviamente promoveram e promovem sua música como *Manouche*, no entanto, a comodificação do gênero caminhou na direção de reforçar estereótipos sobre os *Manouches* e história desta tradição musical, prejudicando o reconhecimento da importância dessa música enquanto prática cultural *Manouche*.

Um músico que escolhe tentar ser colocado no campo da *World Music* em vez de em um campo diferente assumiu uma posição. Mas é mais frequente que um artista de *World Music* tente se colocar em um campo diferente do campo da *World Music*, mas a indústria da música, no entanto, o consigne a ele. (Taylor 2014, 166)³⁷

No processo de construção de produtos visando um público, o termo *Manouche* é reduzido à uma categoria estética sem fazer alusão a uma etnicidade. “*Jazz Manouche*” se torna um adjetivo ou forma de definir o *swing jazz* dos anos 1930 tocado com a guitarra. Ou ainda, aos olhos do público o *jazz Manouche* passa a ser associado a um estereótipo do que seria *Manouche*.

Assim como em inglês, os termos “cigano” e “boêmio” passaram a conotar categorias estéticas mais do que grupos reais de pessoas, “*Manouche*” agora é

³⁶ « Cette figure figée du Bohémien semble correspondre par ailleurs à un état des rapports entre une société qui tolère la présence des Tsiganes tout en les attachant à des représentations communes, profondément ambivalentes, fondées sur un équilibre qui oscille entre la fascination et le rejet. À la fin du XIXe siècle, cet équilibre semble se fracturer progressivement et la vision du Tsigane se judiciaireise ». (About 2014)

³⁷ “A musician who chooses to attempt to be placed in the world music field instead of a different field has taken a position. But it is more often the case that a world music artist attempts to place him- or herself- in a field other than the world music field but the music industry nonetheless consigns them to it.” (Taylor 2014, 166)

amplamente associado a um estilo particular de música independente de suas conexões com o povo *Manouche* real. (Lie 2017, 89)³⁸

Torna-se inevitável a desconexão entre essa pretensa estética e um grupo de pessoas real. Essa condição nos remete ao conceito de “*jewish spaces*” de Diana Pinto (1996), lugares simbolicamente judeus, porém sem ocupantes judeus. Desta forma, uma cultura é “teatralizada sem apelar aos seus membros ou recorrendo aos mesmos apenas como meros coadjuvantes” (Laville 2014, 15). Como esclarece Kopytoff (1986) a commodificação homogênea o valor de algo e sendo a cultura essencialmente diversa, a commodificação exagerada é algo anti cultural. O caso *Manouche* nos mostra como cultura e indústria podem estar interligados e como se influenciam mutuamente. As organizações que veiculam e comercializam cultura (gravadoras, selos, festivais, produtoras, etc.) moldam as possibilidades das práticas culturais e se organizam para disponibilizar produtos e gerar lucros. Esse processo pode ser especialmente perverso quando uma pretensa etnicidade é utilizada para fins comerciais.

O multiculturalismo muitas vezes pode ter reduzido as ricas tradições musicais a símbolos mudos de alteridade, a serem notados administrativamente ou explorados comercialmente, mas desengajados a um diálogo significativo ou duradouro. (Stokes 2012, 113)³⁹

Da mesma forma que não é nova a ideia de associar uma “aptidão musical natural” à um grupo humano (como vimos no caso do *jazz Manouche* ou, antes disso na associação de músicos negros e *jazz*), também não é nova a utilização da ideia de “raça” ou “etnia” com fins comerciais. A indústria norte americana de discos já nos anos 1920 criou selos de “música de raça” recrutando artistas afro-americanos com o objetivo de criar um produto “eticamente reconhecível” para uma audiência segregada (Toynbee 2000). Nessa época, portanto, a indústria já se dava conta que fazer um *marketing* “racializado” podia render dividendos.

É válido observar que a produção cultural vem sendo cada vez mais influenciada pela lógica do capitalismo neoliberal. Atualmente nos confrontamos com a hegemonia

³⁸ “Just as in English, the terms “Gypsy” and “bohemian” have come to connote aesthetic categories more than actual groups of people, “*Manouche*” is now largely associated with a particular style of music independent of its connections to real *Manouche* people.” (Lie 2017, 89)

³⁹ “Multiculturalism may often have reduced rich musical traditions to mute tokens of otherness, to be noticed administratively or exploited commercially, but not engaged in meaningful, or lasting, dialogue.” (Stokes 2012, 113)

crescente do campo económico onde se torna cada vez mais recorrente a prática do “branding” por parte dos músicos e daqueles que os representam (Taylor 2014). O *brand* engloba aspetos positivos que o produtor quer que o consumidor pense que existem. Como pontua Meyer (2015, 406), “A ideia de que os fazedores de música podem ser comparados a - e emparelhados com - *brands* foi adotada como o novo senso comum em toda a indústria da música”⁴⁰.

Os produtos culturais são objeto de investimento e se tornam, quando assimilados pelo público, tendências. Nesse contexto são explorados à exaustão durante um período de tempo, como uma mata a ser devastada por uma madeireira. De forma similar a qualquer recurso, se esgotam. Num determinado momento o público já teve o suficiente. Quando falamos de um produto cultural, de um *brand*, ou de um género musical, esse parece ser um ciclo comum nas “modas” que se substituem. Se por um lado esse mecanismo pode gerar uma atenção a certos grupos humanos em um curto espaço de tempo, por outro, pode ser nocivo. Os produtos pretensamente atrelados à uma etnicidade deixa um rastro de destruição (após a sua passagem), seja na imagem estigmatizada de um grupo humano que foi reforçada seguindo estereótipos, seja nas implicações económicas que esse processo pode acarretar nestas comunidades.

Um exemplo prático das consequências diretas deste tipo de dinâmica pode ser observado no primeiro disco de Dino e Francko Mehrstein (Mehrstein 2002). Os virtuosos irmãos de origem *Manouche* propunham uma música que se distanciava de um estereótipo⁴¹ *Manouche* e, portanto, não conseguiram fazer o disco avançar. Francko me descreveu como se deu esse processo:



Leon - “Seu primeiro disco é bastante especial, mas na época as pessoas...”

Francko - “Não se conectaram, não conectaram, é um disco que quando foi lançado fracassou, apesar das boas críticas, você vê resenhas, resenhas especializadas, todas as resenhas foram muito boas, mas no meio dos espetáculos não foi bom porque estavam com medo de não encher as salas (não ter público).”

⁴⁰“The idea that music makers can be likened to – and paired with – brands has been adopted as the new common sense across the music industry.” (Meyer 2015, 406)

⁴¹ Que rendia dividendos no início dos anos 2000.

L - “Nos anos 2000 o *jazz Manouche* virou moda na França, né?”

F - “Isso ...”

L - “As pessoas queriam coisas mais ‘tradicionalis’?”

F - “Exatamente.”

Tanto os estados quanto os mercados usaram a música para definir categorias de pessoas e arte como legítimas ou ilegítimas, dependendo das agendas políticas e econômicas. Quando o gênero musical é combinado com a bagagem estereotipada histórica associada aos Roma, uma poderosa combinação acontece. Por meio de exclusões e inclusões de música estaduais e locais, podemos ver como os Roma foram inseridos e excluídos alternadamente das definições da nação. (...). A música Roma, então, propõe questões significativas de direitos humanos e culturais. (Silverman 2014, 147)⁴²

Num mundo globalizado as questões relacionadas à apropriação cultural se fazem presentes. No caso do *jazz Manouche*, vemos estas tensões se manifestarem quando estereótipos do que seria uma estética *Manouche* são utilizados para autopromoção de artistas (figura 2.4) ou para promoção de festivais, produtos, etc. Se o ocidente tem por tradição separar o valor de coisas e pessoas, a comodificação de manifestações culturais acaba por associar valores de mercadoria a características representativas (caricaturadas) de certos grupos.



Figura 2.4 – Alguns exemplos da utilização de uma dimensão visual associada a clichés veiculada no material publicitário de diferentes artistas. O chapéu, a aparência cuidadosamente desajeitada ou os bigodes finos.

⁴² “Both states and markets have used music to define categories of people and art as legitimate or illegitimate, depending on political and economic agendas. When the genre of music is combined with the historical stereotypic baggage associated with Roma, a powerful combination ensues. Via state and local exclusions and inclusions of music we can see how Roma have been alternately scripted into and out of definitions of the nation. (...). Roma music, then, poses significant questions of human and cultural rights.” (Silverman 2014, 147)

Um bigode fino, uma aparência cuidadosamente desajeitada, a associação à um universo idealizado de “liberdade”, o acampamento ao redor do fogo, caravanas, nomadismo, sensualidade, boémia ou paixão são estereótipos. Independente de por vezes transparecerem qualidades positivas, estereótipos “positivos” refletem preconceitos sendo tão nocivos quanto os estereótipos de que *Ciganos* são ladrões ou de que não são confiáveis. Eles traduzem clichés sobre a etnicidade de um grupo de pessoas que compartilha uma cultura.

Em contraste com os estereótipos negativos que invocam a criminalidade, a violência e a mentira, os estereótipos positivos retratam os ciganos como artistas “naturais” geneticamente dotados. (Silverman 2014, 129)⁴³

A “real identidade” é manifestada no dia a dia e não é necessariamente válida na lógica de mercado (de estereótipos, categorizações ou *brands*). Poueyto (2012, 140) observa que essa explosão de contornos é ainda mais evidente na forma que os *Manouches* se designam - pela negação do que não são. No lugar de afirmar positivamente uma identidade, se referindo à características próprias, os *Manouches* se situam como não sendo *Gadjé*.

2.5 - Conclusão

Baseado na obra de Django Reihardt, o *jazz Manouche* é considerado simultaneamente um subgênero de *jazz* e de música *Cigana* e pode ser encontrado nas prateleiras de *World Music* ou de *jazz*. Em síntese o *jazz Manouche* é assim nomeado por diversas razões: “por ser adotado como prática cultural em diversas comunidades *Manouches*, porque o rótulo *Manouche* pode ser explorado economicamente e obviamente, porque Django era *Manouche*”⁴⁴ (Lie 2017, 41).

Esse gênero musical é atrelado aos *Manouches*, no entanto, a representação desta ligação é um meio tenso porque frequentemente é ilustrada nas mídias através de estereótipos, por artistas *Gadjé*, ou é totalmente ignorada quando “*Manouche*” passa a significar um estilo de *jazz* dos anos 1930. O processo de assimilação desta música pelo

⁴³ “In contrast to negative stereotypes invoking criminality, violence, and lying, positive stereotypes depict Roma as genetically endowed “natural” artists.” (Silverman 2014, 129)

⁴⁴ “It is called *jazz Manouche* for a variety of reasons: because it was taken up as a cultural practice by a number of *Manouche* communities; because the “*Manouche*” descriptor is profitable; and perhaps most obviously, because Django was *Manouche*.” (Lie 2017, 41).

mercado, se por um lado concedeu ao *jazz Manouche* o status de género musical, por outro o dissociou das comunidades que o desenvolveram enquanto prática comunitária.

A relação entre *mainstream* e género é complexa e deve ser compreendida em contextos particulares. Muitas vezes ela envolve uma relação entre uma cultura menor com uma identidade distinta e um mercado maior ou uma cultura dominante. (Holt 2007, 17)⁴⁵

No processo de construção da imagem comercial deste género, são reforçados estereótipos em relação aos *Ciganos* numa busca de conferir autenticidade aos produtos criados. Autenticidade de um produto e etnicidade se confundem aos olhos do público. Esse processo acompanha um interesse na utilização, que neste caso tem fins comerciais.

Os discursos construídos comprometem o diálogo cultural e a construção de uma identidade pelos próprios membros da comunidade. A criação de rótulos pode afetar a relação entre a lembrança e os valores específicos da comunidade, especialmente se esses grupos humanos consideram as práticas culturais um aspeto chave de sua identidade. Nesse contexto, é importante lembrarmos que os *Manouches* são considerados *Ciganos* e que os *Ciganos*, além de serem os povos mais perseguidos da Europa, são frequentemente estereotipados. Estereótipos “positivos” acabam por funcionar como um placebo na aceitação desses grupos humanos que passam a ser “bem-vindos”, porém, apenas em contextos muito específicos.

Músicos ciganos de vários tipos, às vezes alegavam que sua música os tornava imunes à discriminação racial usual, embora outras vezes eles dissessem “uma vez que largamos nossos instrumentos, somos apenas ‘ciganos’ de novo!” (Hooker 2007, 62)⁴⁶

Nesse contexto pode-se constatar uma “inversão de estatuto” (Rüthers 2014) onde a aceitação das celebridades e artistas no palco contrasta com suas vidas em sociedade. Como observou Silverman (2007), esse tipo de situação ilustra um paradoxo onde os

⁴⁵ “The relation between mainstream and genre is complex and must be understood in particular contexts. It often involves a relation between a smaller culture with a distinct identity and a larger market or a dominant culture.” (Holt 2007, 17)

⁴⁶ “Gypsy musicians of various sorts, sometimes claimed that their music made them immune to the usual racial discrimination, although at other times they would say “once we put down our instruments, we are just ‘Gypsies’ all over again!” (Hooker 2007, 62)

Ciganos são impotentes politicamente e poderosos musicalmente e a música é um dos poucos lugares onde podemos encontrar uma identidade pública positiva para os *Ciganos*.

Capítulo III - Aspectos musicais e idiomáticos do *jazz Manouche*

O que do exterior um auditor sente como repetição e monotonia, não é para eles (*Manouches*), pois o que se repete são eles mesmos. (Williams 1998, 126)

A sonoridade deste gênero musical está associada à algumas características musicais, técnicas e instrumentais que podem ser facilmente reconhecidas e diferenciam um guitarrista de *jazz Manouche* de um outro qualquer. Neste capítulo abordo as principais técnicas utilizadas para excitar as cordas com o plectro, aspectos musicais, *clichés* e caminhos utilizados por guitarristas dentro do gênero *Manouche*. Alguns desses caminhos, remontam ao léxico musical desenvolvido por Django Reinhardt e outros são aquisições mais contemporâneas que demonstram uma evolução deste gênero em relação a música de Django.

Esse capítulo tem por objetivo oferecer uma contextualização geral do universo musical abordado pelos guitarristas e não propor um método de guitarra. Para mais detalhes ofereço referências de métodos didáticos na bibliografia (Horowitz 2003 e 2008, Nolan 2000, Stephan 2019, Wrembel 2004, Chang 2017, Chang 2022).

3.1 - Virtuosismo, *licks* e *clichés*

O *jazz Manouche* é caracterizado por ser tocado em guitarras *Manouches* e pelo repertório interpretado (repertório gravado por Django, mas também *standards* de *jazz*, valsas e composições autorais mais recentes). Além disso, nesse gênero musical estão presentes certas frases e *clichés* musicais que são compartilhados e reconhecidos pelos músicos que se reconhecem nesse gênero musical. É comum os guitarristas utilizarem trechos das performances de Django como “matéria-prima” para seus solos, muitas vezes criando “Frankensteins musicais”. Em outras palavras, os músicos empregam em suas improvisações trechos de variadas composições, *licks*¹ e *clichés* musicais organizados em sequência “no momento”. A utilização de “fórmulas” na improvisação é comum ao *jazz* e mesmo Django já se utilizava deste recurso em suas improvisações. Givan (2010, 79) organizou a utilização de tais elementos na obra de Django em quatro categorias²:

¹ Pequenas frases musicais. Recurso bastante utilizado no aprendizado da guitarra.

² Exemplos de cada fórmula propostos por Givan (2010). Para mais exemplos consultar diretamente a obra do autor.

1. Fórmulas variáveis: o tipo mais comum e bastante mutável em suas aparências.

a) $B\flat$ (I) $E\text{min}$ (II) b) $C7$ (V) F (I)

“Charleston” “A Little Love, “Chicago” “Runnin’ Wild”
 (4/21/37), 2.7 A Little Kiss” (4/26/37), 2.4 (4/26/37), 4.27
 (4/26/37), 1.4

2. Fórmulas estáveis: menos mutáveis e muitas vezes altamente idiomáticas para a guitarra (ligadas à morfologia da guitarra).

$B7$ (V7/VI) $E\text{min}$ (VI) $A7$ (V7/V)

“Limehouse Blues” (5/4/36), 4.11

3. Superfórmulas (estáveis): significativamente mais longas do que a média, e frequentemente compreendendo uma série de fórmulas mais curtas e variáveis.

$E\flat 7$ (bV17)

“Mixture” (4/16/42), 2.18

4. Fórmulas específicas do contexto (variável): ocorrendo de forma consistente em certos locais formais, independentemente de a peça tocada.

a) $F7$ (V7) b) $A7$ (V7/IV)

“Hot Lips” (4/22/37), 2.30 “It Had to Be You”
 (2/1/38), 2.5

Aprender ao menos alguns dos solos de Django é vital para o guitarrista que quer tocar nesse gênero. Stochelo Rosenberg, um dos guitarristas mais respeitados e reconhecidos no gênero, observou que quando começou a tocar aprendeu as improvisações de Django na íntegra e em suas performances misturava diferentes trechos de improvisações do guitarrista para compor as suas próprias. Em outras palavras, Stochelo memorizou as diferentes improvisações que Django gravara para um mesmo

tema, e quando ia apresentá-lo conectava trechos das diferentes improvisações criando uma terceira matéria musical. Por mais que seja comum no *jazz* músicos utilizarem material musical de outros músicos, a particularidade nesse caso é que Stochelo utilizava apenas material musical composto por Django.

Na música popular de muitos tipos, a improvisação geralmente envolve a inserção de passagens improvisadas em uma estrutura pré-designada. As passagens improvisadas podem assumir a forma de um solo acompanhado por outros instrumentos, que continuam a tocar a música pré-designada. Aqui, novamente, podemos distinguir vários pontos ao longo de um continuum de tipos de improvisação. Em um extremo, há o que pode ser concebido como uma “improvisação original”, no sentido de que a música nunca foi tocada antes. No extremo oposto está uma “improvisação memorizada” na qual o que pode ter começado como uma improvisação original por parte de um determinado músico é intencionalmente ou não intencionalmente memorizado e então repetido com mais ou menos exatidão por aquele mesmo músico, a cada execução. Na improvisação memorizada, o que começou como fluido e mutável, e pode muito bem soar como uma improvisação, assume o caráter de uma composição, tornando-se relativamente estável e fixo. (Green 2002, 42)³

A morfologia do instrumento pode condicionar as estruturas da criação musical (Baily 2001). O praticante de *jazz Manouche* que se foca apenas em como as frases musicais se organizam no braço da guitarra, pode não desenvolver uma sensibilidade criativa ou melódica optando por memorizar as diversas fórmulas, ou “*licks*” extraídos ou do repertório realizado por Django, ou de guitarristas de *jazz Manouche* mais contemporâneos e reconhecidos. Neste sentido a performance se torna possível ao se assimilar a funcionamento do instrumento, sem que necessariamente o intérprete tenha uma compreensão do que está executando em termos teóricos ou musicais⁴. Neste caso, o músico aprende quais “regiões” do braço da guitarra podem ser tocadas a cada

³ “In popular music of many kinds, improvisation usually involves the insertion of improvised passages into a pre-designated structure. The improvised passages may take the form of a solo accompanied by other instruments, which continue to play the pre-designated music. Here again, we can distinguish various points along a continuum of types of improvisation. At one extreme there is what might be conceived as an “original improvisation”, in that the music has never been played before. At the opposite extreme is a “memorized improvisation” in which what may have started off as an original improvisation on the part of a particular player is intentionally or unintentionally memorized and then repeated with more or less exactitude by that same player, at each rendition. In memorized improvisation, what began as fluid and changeable, and may well sound like an improvisation, takes over the character of a composition, in that it has become relatively stable and fixed.” (Green 2002, 42)

⁴ Isso não é um fenômeno que se restringe aos praticantes de músicas populares. É comum à diversos concertistas no contexto da música erudita terem uma leitura musical fluida e desenvolverem um repertório difícil e ao mesmo tempo não compreenderem o que estão tocando em termos harmônicos e funcionais.

sequência de acordes. Isso não significa que tal instrumentista não possa adquirir boa técnica ou ser convincente, nem que o resultado musical seja inferior.

O pensamento musical não se estrutura apenas de acordo com padrões auditivos, mas também padrões de movimento, dentro desse espaço que é definido pela disposição e morfologia da superfície ativa do instrumento. Da mesma forma, as estruturas musicais não são memorizadas e executadas como padrões puramente auditivos, mas também como sequências de movimentos organizados no espaço, tendo repercussões visuais, cinestésicas, táteis e auditivas. (Baily 2001, 12)⁵

É inegável que uma das características importantes do *jazz Manouche* é o virtuosismo. Assim como no *flamenco*, essa faceta do género acabou sendo responsável por cativar muitos praticantes encantados pela técnica e velocidade elevadas. Guitarristas são atraídos ao género buscando compreender o que estaria por trás de tais mecanismos. Aho (2013) abordou o que seriam “gestos virtuosos” dentro do *jazz Manouche*: sequências de notas tocadas rapidamente seguindo certas fórmulas. Como o autor observa, por vezes essas sequências são tão rápidas que não permitem ao auditor de decodificar o sentido musical, sendo mais percebidas como texturas e causando muito mais um “impacto sonoro” que uma apreciação melódica.

Ao se ouvir Django é possível notar uma grande sensibilidade melódica, harmónica, de ritmo e criatividade na sua forma de tocar, o que não se repete necessariamente na performance de guitarristas que teoricamente o emulam. Pode-se apontar o caráter quase circense, onde se valoriza a capacidade de tocar o instrumento extremamente rápido. Django era sem dúvida um virtuoso, porém, seu virtuosismo era utilizado a serviço de um discurso musical. Django não tocava rápido todo o tempo e podemos perceber uma intenção musical em cada uma de suas frases. Mesmo nas executadas extremamente rápido, se reduzimos a velocidade de *playback* com o auxílio de um *software* adequado percebemos que as notas não são simplesmente tocadas “para preencher os compassos. É bastante claro um discurso musical e uma acentuação própria às notas.

⁵ « La pensée musicale n’est pas structurée uniquement selon des schémas auditifs, mais aussi des schémas de mouvement, à l’intérieur de cet espace qui est défini par la disposition et la morphologie de la surface active de l’instrument. De même, les structures musicales ne sont pas mémorisées et exécutées comme des schémas purement auditifs, mais aussi en tant que séquences de mouvements organisés dans l’espace, ayant des répercussions visuelles, kinesthésiques, tactiles et auditives. » (Baily 2001, 12)

3.2 - Técnica de ataque das cordas

Hoje em dia a técnica utilizada para atacar as cordas pelos guitarristas *Manouche* é conhecida como *Gipsy Picking*, graças a Michael Horowitz (2003) e seu método didático. No entanto, contrariando um imaginário recorrente, essa não se trata de uma técnica secreta ou típica *Cigana*. A técnica utilizada por Django era a mesma utilizada por tantos outros guitarristas, banjoístas e bandolinistas da época e possui similaridades com a técnica de polegar no *flamenco* (*Alzapua*) e a técnica de plectro utilizada para tocar o *Oud* (Alaúde árabe), instrumento com uma história milenar. Todos esses instrumentos compartilham o uso da mão solta sobre o tampo e o uso de técnicas de tremolo rápido. O instrumentista deve posicionar a mão solta sobre o tampo do instrumento sem apoiá-la no mesmo e atacar as cordas apoiando o plectro (palheta) na corda inferior à atacada fazendo uso da gravidade. Essa técnica é conhecida como “apoiando” e contrasta com a técnica “livre” onde a corda é apenas tocada sem apoio. A técnica apoiada permite mais força no ataque e por consequência maior projeção sonora.

Efetivamente, o músico pode influenciar o som pela forma (força), posição (mais perto ou distante do cavalete) e direção (ângulo) que ataca a corda.

- 1- Forma: O nível do som inicial depende do grau de deslocamento da corda de sua posição de repouso, portanto da força aplicada.
- 2- Posição: Em relação a posição do ataque:

Deve-se notar que, se dedilharmos a corda na metade de seu comprimento, o modo 2 estará ausente na receita de movimento da corda. Da mesma forma, o modo 4, o modo 6 e todos os modos pares - uma vez que incluem um nódulo (região que não vibra) no meio do comprimento da corda - serão omitidos.⁶ (Cuzzucoli & Garrone 2020, 35)

(...) a amplitude dos modos de vibração (ou seja, a quantidade de ingredientes que compõem a receita de movimento) depende do ponto onde a corda é tocada. Com referência à fundamental, o grau de componentes harmônicos superiores aumenta à medida que a excitação se move em direção à ponte; como resultado, o som se torna mais brilhante e mais “agressivo” do que o som suave e cheio que

⁶ “It must be noticed that, if we pluck the string at half its length, the mode 2 will be absent in the string motion recipe. In the same way, the mode 4, the mode 6, and all even modes—since they include a node in the middle of the string length—will be omitted.” (Cuzzucoli & Garrone 2020, 35)

obtemos quando dedilhamos a corda em 1/4 do comprimento.⁷ (Cuzzucoli & Garrone 2020, 35)

3 - Direção: Henrique (2014) explica que a resposta da guitarra é diretamente influenciada pelo ângulo de ataque das cordas. Quando a corda é atacada perpendicularmente o som é intenso e tem rápida extinção (é o caso do ataque “apoiado” na corda inferior como o “picado” no *flamenco* ou a técnica de solo no *jazz Manouche*), enquanto um ataque paralelo proporciona uma duração maior e menor intensidade (figura 3.1).

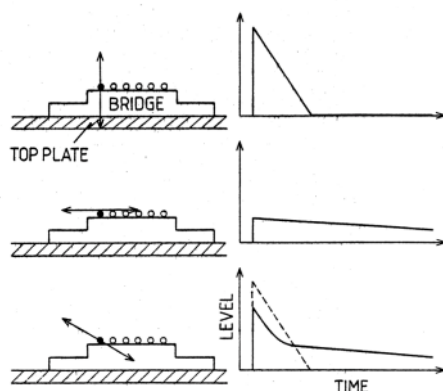


Figura 3.1 - Influência do ângulo de ataque das cordas no som.

Bernard Richardson (1982, 194) observou que “o instrumento é mais suscetível à excitação vertical e, em geral, as parciais irradiadas de cordas dedilhadas verticalmente são mais intensas e decaem mais rapidamente do que aquelas de cordas dedilhadas horizontalmente⁸”.

Na realidade, a corda é atacada num ângulo intermediário entre essas duas possibilidades e técnicas de ataque díspares podem privilegiar intensidade ou duração. O timbre e projeção da guitarra não é consequência, portanto, apenas da maior força que ela é tocada, mas também do ângulo de ataque. Como o apoio e força são melhores e mais estáveis se utilizando da gravidade, são privilegiadas palhetadas de cima para baixo. Essa

⁷ “The amplitude of vibration modes (that is to say the amount of ingredients composing the motion recipe) depends on the point where the string is plucked. With reference to the fundamental, the degree of higher harmonic components increases as the excitation moves towards the bridge; as a result, the sound becomes brighter and more “aggressive” than the mellow, full sound we obtain when we pluck the string at 1/4 of the length.” (Cuzzucoli & Garrone 2020, 35)

⁸ “The instrument is most susceptible to vertical” excitation and, in general, the radiated partials of vertically-plucked strings are more intense and decay more rapidly than those of horizontally plucked strings.” (Richardson 1982, 194)

técnica permite tocar com a mão bastante relaxada e atingir grande velocidade e volume sonoro.

A guitarra é um instrumento relativamente recente e ainda mais recente é a técnica de palheta que se desenvolveu com o advento da guitarra elétrica e a ausência de necessidade de se preocupar com a projeção sonora, uma vez que o instrumento é amplificado. As técnicas mais recentes se tornaram o *standard*, porém na época de Django tais técnicas ainda não tinham sido desenvolvidas.

Os guitarristas *Manouche* utilizam plectros bastante rígidos, com espessura normalmente variando entre 1 mm e 3 mm. Materiais como plástico, resina, metal, osso, casco de tartaruga, entre outros são utilizados. Alguns fabricantes se especializaram na feitura de plectros específicos para esse gênero musical. O uso de um plectro mais rígido vai influenciar a dobra da corda (onde há o ataque) e o espectro sonoro gerado. Quando utilizam plectros comuns, disponíveis no mercado, os guitarristas costumam tocar com a lateral (“mais arredondada”) do plectro para diminuir a agressividade do ataque, favorecendo um som frequentemente definido como “mais redondo”. Usar a lateral do plectro aumenta a região de contato entre ele e a corda, também influenciando o ataque e afetando o resultado sonoro em termos tímbricos.

3.3 - Acompanhamento

Acompanhadores de Django e acompanhamento por Django

Na época do Quinteto do Hot Club os guitarristas que acompanhavam Django utilizavam uma paleta simples de acordes, na maioria acordes maiores, menores e com sétima. Django, por conta das suas limitações de movimento na mão esquerda (figura 3.2) que foram consequência de seu acidente, não podia utilizar as posições de acorde mais tradicionais.



Figura 3.2 - A mão esquerda de Django.

Alem disso, Django era um grande apreciador de música erudita, especialmente de Debussy e reproduzia as relações intervalares utilizadas por grandes compositores em seus solos e composições (por exemplo escalas de tons inteiros tocadas sobre acordes de sétima). Django se utilizava frequentemente de acordes com sexta e nona, favorecendo o formato que sua mão adquiriu devido às queimaduras que sofreu após o incêndio em sua caravana e a falta de mobilidade de seus dedos anular e mínimo. Esses acordes eram utilizados para embelezar e complementar a sonoridade do Quinteto, porém, nota-se que os acompanhadores estavam a tocar acordes simples maiores ou menores, baseados apenas nas tríades. Com a influência que Django atingiu, os guitarristas passaram a adotar suas idiossincrasias e, portanto, hoje em dia o acompanhamento deste repertório se faz maioritariamente com acordes similares aos tocados por Django. Também são utilizados, por vezes, acordes com outras alterações como a acordes maiores com sétima maior, ou menores com sétima. Os guitarristas costumam se referir as opções harmônicas que vão além da paleta de Django como formas “modernas” de se acompanhar.

A Pompe Manouche

Um dos elementos-chave na identificação de uma música como sendo *jazz Manouche* é a forma de acompanhamento conhecida como *Pompe*. A *Pompe* é basicamente o motor rítmico que move a guitarra de acompanhamento. O músico une cada ataque que a mão direita efetua nas cordas, ao movimento da mão esquerda, que sucessivamente pressiona e interrompe a pressão sobre os acordes no braço do instrumento. Existem muitas formas de se tocar a *Pompe*, a mais usual consiste em um primeiro golpe que enfatiza as quatro cordas mais graves do instrumento e um segundo

golpe que é quase uma chicotada, normalmente mais percussivo que o primeiro e que é tocado em todas as cordas do instrumento. Desenvolver uma boa sonoridade na *Pompe* é bem mais complicado do que pode parecer e trato desse assunto em maior detalhe na parte III desta tese.

3.4 - Solo

Uma particularidade do *jazz Manouche* é que os solos não se baseiam em escalas ou modos, mas substancialmente em arpejos, cromatismos e substituições harmônicas (arpejos de acordes diferentes dos que estão sendo tocados pelo acompanhamento). Alguns arpejos são bastante presentes nesse gênero musical e acabam por definir bastante a “sonoridade *Manouche*” como é o caso do arpejo do acorde menor com sexta e do arpejo diminuto. Guitarristas contemporâneos sofreram a influência de outros gêneros musicais e mesmo da evolução do *jazz* através dos anos e fazem maior uso de modos e escalas.

As bases do aprendizado neste gênero recaem sobre a obra e repertório de Django. A principal ferramenta pedagógica é a própria música de Django e o aprendizado de seus solos. A maioria dos guitarristas não possuem formação teórica⁹ e pensam em termos de “grelhas” ou “formas” de acorde no braço do instrumento (figuras 3.3 e 3.4). A guitarra é um instrumento particularmente “espacial” se encaixando perfeitamente num “pensamento espacial” (Baily 2001,14). O processo de compreensão dos acordes no braço do instrumento é repetido para os acordes menores, com sétima, com sexta, diminutos, meio diminutos, etc.

Como mencionado anteriormente, as substituições de acordes também são usuais. No caso de acordes dominantes a substituição de trítono é frequente. Por exemplo em Do maior, o quinto grau Sol7 (V7) é substituído por Réb7. O V7 também é frequentemente substituído por acordes diminutos (Sol7 é substituído por Fa^o, Sol#^o, Si^o ou Ré^o). O acorde meio diminuto é utilizado extensivamente, por vezes como um acorde propriamente meio diminuto, por vezes substituindo acordes de sétima (Si meio diminuto

⁹ Existem músicos de *jazz* que se interessam por esse gênero e efetivamente tem conhecimento da teoria da harmonia, cadências, solfejo etc. No contexto *Manouche* essa música é aprendida através da prática e nenhuma teoria é abordada como veremos na parte III dessa tese.

para Sol7 por exemplo) e por vezes é utilizado como uma inversão de um acorde menor com sexta.

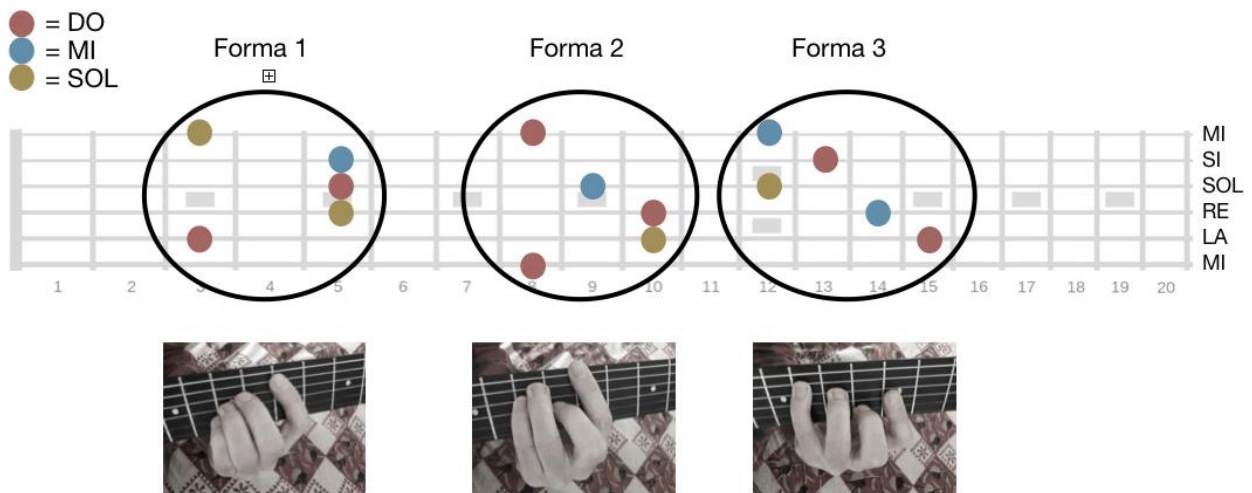


Figura 3.3 – Identificação do acorde de Dó maior nas diferentes regiões do braço da guitarra.

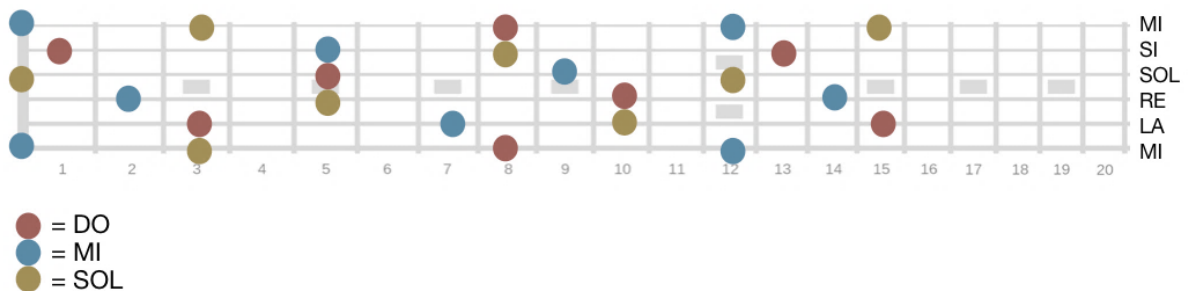


Figura 3.4 – Oitavas acrescentadas às três formas de acordes de Dó maior, localizadas nas diferentes regiões do braço da guitarra.

Na composição *Minor Swing*, por exemplo, a sequência de acordes Am - Dm - E7 é muitas vezes interpretada como Am6 - Dm6 - E7. Frequentemente o Dm6 é tocado de forma invertida com a sexta (Si) no baixo. Nesse contexto, não se trata, portanto, de um acorde de Si meio diminuto e sim de uma inversão do acorde de Ré menor com sexta.



Outras sonoridades usuais utilizadas em solos são a quinta aumentada no quinto grau, o terceiro grau menor sobre um acorde maior e a relativa menor. Algumas composições interpretadas em *jazz Manouche* tem um andamento bastante rápido. Em consequência o solista não terá tempo hábil de pensar em termos de acordes individuais

e, portanto, pensará em termos de progressões harmónicas. Nas progressões II-V-I por exemplo, era comum nos anos 1930 o solista tocar IV_m sobre o V grau. Na progressão conhecida como Anatole (VI_m-II_m-V-I) ouve-se frequentemente nas improvisações (no caso de uma tonalidade maior) O₄, o V, bII (trítono), IV_m e a utilização de intervalos de terça menor, sexta menor, e sétima menor.

Parte II – A Guitarra *Manouche*

Depois de ter introduzido o *jazz Manouche*, será abordado o instrumento emblemático utilizado nessa música, a guitarra *Manouche*, contextualizando suas origens e procurando compreender seus aspetos de construção e vibracionais. Focarei dois fatores relacionados ao conceito de qualidade sonora : (1) os aspetos de construção do instrumento e (2) as propriedades vibratórias do corpo.

Tendo como referência entrevistas à *luthiers* renomados e músicos, foram realçadas as diferenças entre guitarras *Manouches petite* e *grande bouche* e a guitarra clássica, buscando compreender a influência que as madeiras, a geometria, o travejamento e o cavalete podem ter no instrumento. As propriedades vibratórias das guitarras *Manouches*, que definem em grande parte o comportamento e a qualidade dos instrumentos, foram estudados através de ensaios de análise modal experimental. Esses ensaios permitiram identificar qualificadores relevantes na definição da assinatura acústica desse instrumento.

Capítulo IV - História e morfologia da guitarra *Manouche*

Neste capítulo, traço a história da guitarra *Manouche* e explico algumas de suas particularidades.¹

4.1 - Origem da guitarra *Manouche*

O concertista e *luthier* Mário Maccaferri foi o responsável pelo design do primeiro modelo da guitarra que mais tarde seria conhecida como *Manouche*, nomeada de Selmer-Maccaferri na época de sua criação. Entre 1931 e 1952, foram produzidos cerca de 900 instrumentos na fábrica da Selmer² em Paris. Essas guitarras seguiam estritamente as concepções de Maccaferri, ou foram instrumentos resultantes de modificações a partir de suas ideias inovadoras. Atualmente diversos *luthiers* e fabricantes confeccionam réplicas destes instrumentos direcionadas ao mercado do *jazz Manouche*.

Mário Maccaferri estudou *lutheria* com o *luthier* Luigi Mozzani fabricando não apenas guitarras, mas também bandolins e outros instrumentos de corda. Em 1930 Maccaferri expôs seu projeto de fabrico de uma guitarra com uma nova concepção à Ben Davis, responsável pela sucursal da Selmer em Londres, acabando por firmar um acordo com a Selmer de Paris para a organização de um atelier onde seriam fabricadas guitarras (figura 4.1).

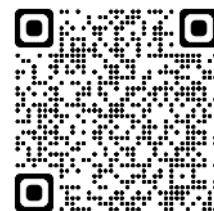


Figura 4.1 - Atelier de guitarras Selmer em Paris.

¹ Para um breve histórico da evolução da guitarra consultar o anexo V.

² Conhecido fabricante de instrumentos de sopro em França.

Inicialmente, Maccaferri idealizou instrumentos com cordas de tripa (hoje são utilizadas cordas de nylon na guitarra clássica ou *flamenca*), mas solicitado pela Selmer, que buscava se adequar ao mercado crescente de *jazz*, passa a construir também guitarras com cordas de aço assim como guitarras havaianas e tenores.

Selmer me pediu para fazer três novos modelos, uma guitarra clássica estilo espanhol, uma guitarra havaiana e uma guitarra *jazz*. Para os dois primeiros não houve problemas, mas não tendo formação em *jazz*, comecei a fazer pesquisas sobre o assunto frequentando clubes de *jazz* e percebi que uma guitarra feita especificamente deveria ter um som alto e penetrante. Para obter esse efeito desenhei uma guitarra com tampo convexo (como um bandolim). Usei um cavalete não fixo (flutuante) e uma placa para prender as cordas parecida com as usadas em bandolins. Fico feliz em dizer que a guitarra fez muito sucesso e a popularidade do instrumento foi aumentada por Django Reinhardt. (Intelisano 2017).³

Desta forma, misturando a *lutheria* da guitarra com a do bandolim napolitano, Maccaferri propôs um instrumento com características estruturais e sonoras particulares. Lembremo-nos que nessa altura ainda não havia amplificação e os *luthiers* buscavam soluções para melhorar a radiação sonora da guitarra, que comparada a outros instrumentos de corda como o violino, é bastante fraca. Maccaferri, que era também um reconhecido concertista (comparado à Andrés Segóvia na época), estava totalmente ciente das limitações sônicas da guitarra. A guitarra hoje chamada de *Manouche* apresenta, portanto, algumas particularidades relativas à sua construção.

Os primeiros modelos chegam ao mercado em 1932 e mais de 200 instrumentos foram construídos sob a supervisão de Maccaferri. Ele organizou todas as etapas da linha de produção fabricando moldes, gabaritos e fôrmas. As ferramentas concebidas por Maccaferri cobriam todo processo de construção, o que permitia aos artesãos passarem facilmente de uma fase da construção à outra. Mesmo tarefas relativamente simples como o posicionamento do cavalete eram feitas através de uma fôrma, desta forma os construtores podiam aprender a fabricar a guitarra rapidamente sem a necessidade passar

³ “Selmer asked me to make three new models, a Spanish style classical guitar, a Hawaiian guitar and a jazz guitar. For the first two there were no problems but having not a jazz background I started to do researches on the subject attending jazz clubs and I realized that a specifically made guitar should have a loud and piercing sound. To obtain that effect I designed a guitar with a convex soundboard (like a mandolin). I used a non-fixed (floating) bridge and a string plate similar to the ones used on mandolins. I’m glad to say that the guitar was really successful, and the popularity of the instrument was increased by Django Reinhardt”. (Intelisano 2017)

por anos de formação em *lutheria* para compreender sua construção e seu funcionamento. Tudo era fabricado no atelier da Selmer, inclusive as peças metálicas. Segundo o *luthier* Jean Baraut (Guitaremag 2017), os trabalhadores da linha de montagem não eram *luthiers* e se utilizavam dos recursos criados por Maccaferri para construir os instrumentos.

Depois de Mário Maccaferri romper sua parceria com a Selmer de Paris, em 1934, a guitarra sofreu algumas modificações passando a ser conhecida apenas como Selmer. Um dos modelos pós-Maccaferri foi a escolha principal de instrumento de Django Reinhardt. O guitarrista fez um acordo de patrocínio com a Selmer em que recebia instrumentos em troca de publicidade (figura 4.2).



Figura 4.2 – Publicidades da Selmer figurando Django Reinhardt.

Django tornou-se *endorser* da Selmer. Ele supostamente visitou a loja Selmer e experimentou todas as guitarras que chegaram, escolhendo para si os exemplares com melhor som. Quando Django viajou para Nova York em 1946, ele deixou sua Selmer para trás e experimentou uma Gibson L5 e uma archtop Gretsch. Decepcionado com as guitarras americanas, ele logo teve sua Selmer de volta. Quando se gabou para um amigo, “Todos os americanos vão desejar poder tocar nesta guitarra! Pelo menos tem *tone* - você pode ouvir os acordes como no piano. Não me fale mais sobre suas guitarras de lata! Ouça isto, fala como uma catedral!”⁴ (Dregni 2018, 119)

⁴ “Django became Selmer’s endorser. He reportedly visited the Selmer shop and tried out every guitar as it arrived, choosing the best-sounding examples for himself. When Django traveled to New York in 1946, he left his Selmer behind and tried a Gibson L5 and a Gretsch archtop. Disappointed with the American guitars, he soon had his Selmer back. As he boasted to a friend, ‘All the Americans will wish they could play on this guitar! At least it’s got tone — you can hear the chords like you can on the piano. Don’t talk to me any more about their tinpot guitars! Listen to this, it speaks like a cathedral!’.” (Dregni 2018, 119)

Com a partida de Maccaferri da Selmer, seu nome passa a ser rasurado nas etiquetas de identificação da guitarra. A produção continua até 1942 tendo praticamente cessado durante a guerra. Em 1946 a Selmer retoma a fabricação que é definitivamente interrompida em 1952. Com o sucesso desses instrumentos no mercado, *luthiers* como Busato, Jacobacci, Di Mauro, Favino, irmãos Gerome e outros *luthiers* da região de Mirecourt passam a construir instrumentos baseados na guitarra Selmer.

François Charle observou que após 1950, são essas cópias que continuam a ser fabricadas:

“A única guitarra francesa de cordas metálicas do meio do século XX é essa. A geração que descobre o Rock’n Roll no começo dos anos 60, toca essas guitarras que são as guitarras de cordas metálicas disponíveis. Com o Rock começam a aparecer (na Europa) as primeiras guitarras Folk, principalmente copiadas por alemães. Marcas como Hofner e Framus que copiavam guitarras Martin ou Gibson. Luthiers como Di Mauro e Favino eram “luthiers operários” que não refletiram... eram luthiers que faziam cópias. No começo dos anos 60, Di Mauro entregava 10 guitarras por dia. Ele tinha uma bicicleta com um pequeno reboque e entregava as guitarras às lojas em Paris. Seu atelier era uma pequena usina. Ele não se preocupava com detalhes de espessura do tampo ou largura do travejamento, era uma produção simples e mecânica, sem buscar o som ou tentar compreender o travejamento ou a pliage (dobra) do tampo. Ninguém se interessava a isso em detalhes. As guitarras Selmer originais eram raras e as pessoas tocavam nessas cópias. Até os anos 90 ninguém se interessava pela acústica pura das guitarras Selmer. A partir dos anos 90 os luthiers passam a refletir e tentar aperfeiçoar o som, para chegar aos modelos de hoje.”

Entre os anos 90 e hoje, com a popularização do *jazz Manouche*, diversos *luthiers* passaram a construir esse tipo de instrumento e hoje encontramos *luthiers* especializados na construção de guitarras Selmer em todo mundo e até mesmo uma abundância de instrumentos de baixo custo fabricados na Ásia.

4.2 - Morfologia da guitarra *Manouche*



Figura 4.3 - Partes da guitarra Manouche.

As guitarras Selmer-Maccaferri e Selmer pós Maccaferri tem um aspeto assimétrico permitindo o acesso mais fácil a região mais aguda da guitarra (em comparação à guitarra clássica). O tampo em abeto tem uma espessura que varia entre 2 mm e 2,5 mm e uma leve curvatura na altura do cavalete (*pliage*), inspirada da construção dos bandolins napolitanos (figura 4.4). Originalmente, o tampo era construído de duas a quatro partes de madeiras maciças, em razão da importância que sua vibração representa para o som da guitarra. O travejamento do tampo da guitarra, simples e minimalista, também era inspirado da *lutheria* dos bandolins napolitanos. François Charle explica que a guitarra original de Maccaferri possuía um diapasão de 650 mm (o corpo encontra o braço do instrumento no 12^a traste) e sob o tampo encontramos quatro barras horizontais de sustentação. Quando posteriormente o diapasão é aumentado (670 mm, encontro do braço e corpo se dá no 14^a traste) o cavalete e as barras de sustentação devem “subir” de posição (guitarra disposta na vertical) uma vez que o braço sai da caixa de ressonância (2 trastes suplementares antes do encontro do braço com o corpo do instrumento). Entre o



Figura 4.4 - Bandolim napolitano com o tampo dobrado (curvado).

cavalete e a base da caixa de ressonância passa a existir uma grande região sem traveamentos. Assim, posteriormente, nessa região foi anexada mais uma barra para garantir a integridade estrutural do instrumento. No entanto, segundo Charle, no começo da produção das guitarras *petite bouche* podem ser encontradas guitarras que ainda não tem essa quinta barra de reforço.

O cavalete da guitarra não é fixo, mas apenas apoiado sobre o tampo como nos violinos, bandolins, guitarras portuguesas e banjos mantendo-se preso pela pressão das cordas. Este cavalete tem uma forma ligeiramente helicoidal para compensar a diferença de espessura das cordas. As cordas são presas à uma peça em metal (*cordier*) fixada ao corpo da guitarra por três parafusos.

Os modelos de Maccaferri possuíam uma grande abertura em “D” e acomodavam um ressoador interno (figura 4.5). O ressoador ou caixa interior era uma herança das guitarras do fim do século XIX. Maccaferri imaginou que o contacto com o corpo do guitarrista impedia o fundo do instrumento de vibrar livremente e construiu essa câmara que pela ausência deste contacto direto com o músico, poderia vibrar mais livremente. Em teoria o ressoador afetaria as características frequenciais do instrumento gerando um timbre mais equilibrado e facilitando a audição do instrumento em meio a formações instrumentais.

Para as laterais e fundo era utilizado um contraplacado. Ter as laterais e fundo laminados torna a guitarra mais leve, sólida e menos sensível às variações de humidade. Na parte exterior do contraplacado, principalmente com fins estéticos, era utilizado jacarandá brasileiro por ser uma madeira que apresenta belos padrões.



Figura 4.5- Caixa da guitarra Selmer-Maccaferri sem o tampo ao lado do ressoador antes do mesmo ser posicionado no seu interior.

Nas guitarras Selmer-Maccaferri originais, o braço era constituído por três partes de madeira reforçada com alumínio e a escala era plana em ébano. No modelo original de Maccaferri a escala apresentava uma prolongação na região aguda que avança para a abertura em “D” da guitarra contabilizando 24 trastes, permitindo assim uma maior paleta de notas para o instrumentista. Para maior precisão na afinação havia um traste “zero” ao lado da pestana que fixa e define a altura e posiciona as cordas.

Outra inovação introduzida por Maccaferri na época, foram tarrachas fechadas numa pequena câmara e imersas no óleo proporcionando um melhor funcionamento e afinação mais precisa (figura 4.6).



Figura 4.6 - Detalhe das tarrachas fechadas na pequena câmara decorada de uma guitarra Selmer-Maccaferri de 1933.

Após a partida de Maccaferri da Selmer em 1934, a companhia adaptou o instrumento, que passou por alguns modelos intermediários até se fixar entre 1936 e 1937 no modelo mais conhecido como *petite bouche*. A guitarra agora apresentaria uma

pequena abertura oval, inspirada das guitarras românticas do século XIX. Passam a se utilizar escalas de 670 mm no lugar de 650 mm e o ressoador interno é totalmente abandonado.



Figura 4.7 - Guitarra Selmer Maccaferri “Orchestre” grande bouche de 1932 (esquerda) e petite bouche de 1947 (direita), modelo revisado apos a partida de Maccaferri.

Capítulo V - Aspectos estruturais e materiais utilizados na construção da guitarra *Manouche*

Tendo esclarecido a origem e história da guitarra *Manouche*, neste capítulo analiso as características da guitarra *Manouche* do ponto de vista anatômico. Esclareço os principais aspectos de construção das guitarras *Manouches* referenciando alguns dos principais *luthiers* de guitarra *Manouche* da atualidade. Durante o desenvolvimento desta pesquisa participaram aos inquéritos, entrevistas ou discussões os seguintes *luthiers* especializados em guitarras *Manouches*: Maurice Dupont, Cyril Morin, Cyril Gaffiero, Jerome Dufell, Alain Mazaud, Laurent Berger, Mathias Caron, Mauro Freschi, Michael Collins, Rémi Petiteau, Thijs Van der Harst e Alves de Puga.

5.1 – Comportamento global da guitarra *Manouche*

O funcionamento básico da guitarra *Manouche* não é diferente do de outras guitarras clássicas e acústicas (French 2009). A corda é excitada pelo músico e ao vibrar empurra o cavalete (na guitarra clássica a corda também puxa o cavalete, uma vez que está presa ao mesmo). Em consequência desta força oscilatória o corpo do instrumento vibra. O som é radiado pelas superfícies vibratórias e pela abertura do instrumento (Rossing 2010).

Como já observamos (capítulo III, item 3.2), o ponto de excitação (mais próximo ou distante do cavalete) e forma que o músico ataca a corda afetam o timbre do instrumento, todavia, a qualidade tonal do instrumento depende principalmente da maneira que o corpo vibra (Richardson 1994). Essas vibrações são diretamente influenciadas pelas propriedades mecânicas dos materiais utilizados, pelas dimensões das partes constituintes do instrumento e pela interação que ocorre entre elas. Assim, as características sonoras da guitarra dependem principalmente de três sistemas oscilatórios, o tampo, o fundo, o ar contido no corpo da guitarra e da interação – ou acoplamento – entre essas partes (Cuzzucoli & Garrone 2020). As partes constituintes da guitarra, ao serem unidas, se tornam um sistema onde o comportamento global depende do comportamento de cada parte e de sua interação, entretanto, o sistema não corresponde ao comportamento individual de nenhuma das partes. Isto fica claro ao observar a diferença na resposta vibratória que obtemos das partes da guitarra antes e depois de uni-las (por exemplo um tampo totalmente livre ou preso as laterais e fundo da guitarra (Christensen & Vistisen 1980)).

Na guitarra *Manouche*, assim como na clássica, as cordas são afinadas numa janela frequencial de 82,4 Hz (sexta corda) a 329,6Hz (primeira corda). Após o ataque das cordas pelo músico, as mesmas irão impor suas próprias frequências de vibração ao sistema oscilante. Os sons situados no intervalo ditado pela frequência de vibração das cordas são particularmente acentuados ou atenuados pelas ressonâncias naturais do sistema. Ressonâncias próximas às frequências de excitação podem resultar numa radiação eficaz. No entanto, se ambas (frequências de vibração das cordas e ressonâncias do corpo) estiverem demasiado próximas ou coincidirem, apesar do volume sonoro importante, ter-se-á um tempo de decaimento curto e por consequência o som assumirá um carácter mais percussivo. Isso acontece como consequência da rápida absorção da energia oscilante da corda por parte do sistema, uma vez que o som é uma perda de energia para o meio, ocasionadas pela vibração da guitarra.

A partir do momento que a excitação externa se extingue, o sistema continua a vibrar, porém em suas frequências naturais. Em outras palavras, “os componentes harmônicos da força gerada pela corda são filtrados pelo ressoador que produz, no ambiente circundante, uma pressão sonora condicionada por suas ressonâncias e antirressonâncias”. (Cuzzucoli & Garrone 2020, 17). Em resumo, a caixa ou ressoador da guitarra, através do movimento de suas superfícies, transforma a energia recebida da corda em pressão sonora, ao mesmo tempo que funciona como um filtro, selecionando componentes harmônicos.

Diferentes guitarras acústicas (clássicas, folk, *Manouche etc.*) apresentam uma constituição (tábuas flexíveis que contém ar numa cavidade que se comunica com o exterior através de uma abertura) e um comportamento vibratório similar, exibindo uma primeira ressonância¹ (influenciada pelo ar da cavidade, f_1) por volta dos 90Hz e uma segunda (do tampo, f_2) por volta dos 200Hz (Janson 1971). Christensen & Vistisen (1980) observaram que a antirressonância localizada entre f_1 e f_2 representa a ressonância de Helmholtz f_h , da cavidade. Quando a boca do instrumento é tapada impedindo a

¹ O termo ressonância de Helmholtz às vezes é aplicado à ressonância mais baixa da guitarra (cerca de 100 Hz), mas esta ressonância envolve um movimento considerável do tampo e fundo e, portanto, não é uma verdadeira ressonância da cavidade de Helmholtz (Rossing 2010, 25). “The term Helmholtz resonance is sometimes applied to the lowest resonance of the guitar (around 100 Hz), but this resonance involves considerable motion of the top and back plates and so it is not a true Helmholtz cavity resonance.” (Rossing 2010, 25)

passagem do ar, f_1 e f_h são suprimidas, f_2 diminui e tem seu valor agora representando por f_t (figura 5.1).

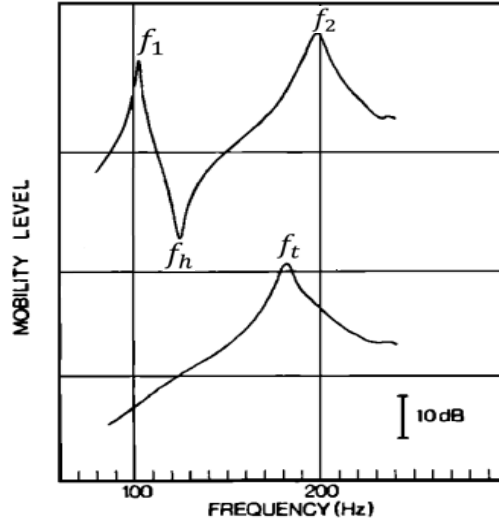


Figura 5.1 – Primeiros modos de uma guitarra com a boca aberta (acima) e tapada (abaixo).

Assim, f_1 e f_2 são consequência da interação entre a vibração fundamental do tampo da guitarra e do modo Helmholtz. Na guitarra, a ressonância de Helmholtz vai depender da localização da abertura, e assim como nos ressoadores usuais de Helmholtz, da área da abertura e das dimensões das laterais da guitarra (que vão influenciar o volume de ar na cavidade). A frequência de um ressoador de Helmholtz f_h é representada pela equação:

$$f_h = \frac{c}{2\pi} \sqrt{\frac{A}{LV}}$$

Equação 1

onde c representa a velocidade do som no ar, A a área da abertura, L seu comprimento e V o volume do recipiente. A boca ou abertura da guitarra tem, portanto, um papel importante nas ressonâncias mais baixas do instrumento, porém, com o aumento da vibração sua impedância² também aumenta e em dado momento a passagem do ar é extinta (abertura comporta-se como se estivesse fechada).

² De forma simplificada pode-se compreender a impedância como a medida da oposição que um sistema apresenta ao fluxo acústico.

No caso da guitarra ter um fundo flexível, ele contribuirá induzindo ressonâncias entre 200Hz e 400Hz (Cuzzucoli & Garrone 2020). Nas frequências mais altas prevalece a contribuição do tampo do instrumento.

5.2 - Escolha de materiais

Independente da subjetividade que pode envolver a escolha dos materiais utilizados na construção de um instrumento, Gore (2011) observa que o motivo primordial para a escolha do material é estrutural. A madeira terá de resistir a um longo período sem deformar-se excessivamente e, ao mesmo tempo, permitir às superfícies radiantes de vibrarem. A madeira é um material ortotrópico, ou seja, as propriedades elásticas manifestadas ao longo do grão não são as mesmas. Como as características das madeiras de diferentes espécies podem se sobrepor, é possível encontrar madeiras de diferentes espécies que apresentam características similares. As melhores madeiras para construção de guitarras combinam máxima rigidez e peso mínimo. As características mecânicas fundamentais a serem consideradas são: Módulo de Young³, a densidade, a estabilidade em relação a variação de humidade, a flexibilidade ao calor⁴ e a dureza.

5.3 - O tampo

O tampo é a principal superfície que radia som na guitarra (Jansson, 1983). O seu material é escolhido por sua alta rigidez e baixa densidade, fatores combinados para aumentar a quantidade de som radiado. A distância média entre os veios da madeira é importante para uma avaliação da qualidade da madeira utilizada à primeira vista. Os *luthiers* costumam buscar uma boa regularidade dos veios, favorecendo distâncias entre 0,5 a 0,6 mm e 1 a 1,2 mm, correndo perfeitamente paralelos⁵.

“O coeficiente de radiação do som da madeira oferece um guia das madeiras a serem selecionadas para o tampo, combinando fatores que indicam a facilidade do material à dobra E e fatores que indicam a facilidade de aceleração ρ , (onde c é a

³ O Módulo de Young é uma propriedade mecânica que mede a rigidez de um material sólido. Define a relação entre tensão (força por unidade de área) e deformação (deformação proporcional) em um material no regime de elasticidade linear de uma deformação uniaxial.

⁴ Que parece se correlacionar com a susceptibilidade da madeira à deformação permanente quando sujeita a cargas ou tensões constantes ao longo do tempo.

⁵ Fibras equidistantes oferecem propriedades mecânicas de densidade e rigidez constantes.

velocidade do som) fornecendo assim uma ideia do poder acústico que pode ser produzido por uma placa levada a vibrar, antes de perdas consequentes do amortecimento serem consideradas” (Gore 2011,8)⁶:

$$\text{Coeficiente de radiação sonora} = \frac{c}{\rho} = \frac{\sqrt{E}}{\rho^3}$$

Equação 2

Isso pode levar alguém a fazer um tampo fino e uma barragem leve; desta forma, a massa vibratória diminuiria e a razão superfície vibrante/massa vibratória aumentaria. Mas, se a massa vibratória for muito escassa, o tampo resultante é “flácido”, ou seja, incapaz de armazenar eficientemente a energia de movimento recebida pela corda e transferi-la adequadamente até a periferia do tampo. A consequência seria uma falta de eficiência, principalmente em altas frequências. (Cuzzucoli & Garrone 2020, 127)⁷

A espessura do tampo é determinada em função da sua densidade e elasticidade. As variações da espessura e material utilizado afetam diretamente a localização do primeiro modo vibratório. Essas variações são por vezes associadas às diferentes espécies de madeira utilizadas. As principais madeiras empregadas na fatura do tampo na guitarra *Manouche* são o abeto (*picea sitchensis*, *picea engelmannii*, *picea abies*) e o cedro (*thuja plicata*). Se comparado a um tampo em abeto de mesma espessura, o cedro soará mais “escuro”⁸. Essa reputação de ser tonalmente “escuro” ou “quente” é principalmente uma consequência do primeiro modo reduzido em consequência do uso da madeira com um módulo de Young mais baixo. Se a espessura do tampo for aumentada para compensar essa diferença, entretanto, o cedro pode produzir um som comparável ao do abeto (Gore 2011, 13). O *luthier* Rémi Petiteau ponderou que cada placa de madeira é diferente e deve ser trabalhada para encontrar sua medida ideal.

⁶ “A wood’s sound radiation coefficient provides a guide to the species to select for a soundboard. The sound radiation coefficient (sometimes called radiation ratio) combines factors indicating how easy a material is to bend (E) with factors indicating how easy it is to accelerate (ρ) and so gives a measure of the acoustical power that can be produced by a driven vibrating plate before damping losses are taken into account”. (Gore 2011,8)

⁷ “This may lead one to make a thin soundboard and a light bracing; this way, the vibrating mass would diminish, and the vibrating surface/vibrating mass ratio would increase. But, if the vibrating mass is too scarce, the soundboard results to be “flabby”, that is incapable of storing efficiently the motion energy received by the string, and properly transfer it so far as the soundboard periphery. The consequence would be a lack of efficiency, mostly at high frequencies.” (Cuzzucoli & Garrone 2020, 127)

⁸ “Dark”.

5.4 - *Pliage*

Como já observado, uma das particularidades no design da guitarra Selmer é a sutil dobra no tampo abaixo do cavalete. Essa dobra, que como vimos já era utilizada nos bandolins napolitanos, aumenta a rigidez do tampo permitindo uma maior resistência e menor espessura. Menor espessura significa menos massa e maior facilidade de excitação, ou seja, é uma característica que melhora a projeção sonora. Ainda assim, o *pliage* não é uma regra geral a ser utilizada pelos *luthiers* que fabricam guitarras desse tipo. Um exemplo seria as guitarras com o tampo em cedro fabricadas por Gaffiero. Segundo o *luthier*, normalmente os tampos de cedro são mais espessos e não são dobrados pois existe o risco de surgirem fissuras, a diferença de espessura costuma variar na ordem de 0,2 mm a 1,0 mm. O *pliage* costuma ser genericamente associada a um som mais “equilibrado”⁹.

5.5 - O cavalete

O cavalete é uma peça fundamental na guitarra pois ele transmite as vibrações da corda ao tampo. Na guitarra *Manouche* o cavalete tem seu interior cavado apresentando uma constituição leve e é apenas apoiado sobre o tampo, preso pela pressão das cordas. Ele proporciona uma altura importante às cordas e seu formato e posição influenciam as vibrações afetando diretamente a resposta do instrumento. O *luthier* Maurice Dupont observou que:

“O cavalete é muito importante no som, como em um violino, seu peso, sua forma, seu material, suas dimensões e o tamanho de seus pés são elementos a serem levados em consideração para o resultado sonoro.”

Segundo Cuzzucoli e Garrone (2020, 175) a impedância do cavalete define o comportamento do ressoador. Como explica James Rae (Rossing 2010) no caso do banjo (que também tem um cavalete apoiado ao invés de fixo), o fato de existir uma grande diferença de impedância entre as cordas, o cavalete e o corpo, assegura que grande parte das vibrações sejam refletidas de volta para as cordas em vez de atravessarem o cavalete e chegarem ao tampo.

⁹ Sobre o “som equilibrado” ver capítulo XII.

Isso permite que a energia das cordas seja transferida através do cavalete para a pele (tampo do banjo) de maneira lenta e ordenada. Uma melhor correspondência de impedância resultaria em mais energia de corda transferida para a pele por unidade de tempo e, em seu limite máximo, produziria um som radiado da pele que soaria como um tiro de rifle – um grande volume sem praticamente nenhuma duração. (Rossing 2010, 74)¹⁰

Além disso, sob o tampo da guitarra existe um travejamento que permite ao tampo de suportar a pressão exercida pelas cordas e que aumenta a rigidez do mesmo como observarei a seguir.

É necessário considerar-se a importância da densidade do material utilizado no cavalete pois como observado, é ele que transfere as vibrações das cordas para o tampo. Segundo Gore (2011), na guitarra *folk* a massa do cavalete influencia fortemente a frequência de ressonância do primeiro modo do tampo da guitarra (f_2) e determina sua capacidade de resposta. Tommy Davy¹¹ também sublinha a importância do material de fabrico do cavalete na sonoridade final da guitarra (jacarandá ou ébano).

Para interagir eficientemente com o ar, é desejável ter um tampo com impedância mecânica relativamente baixa. No entanto, a impedância relativamente alta das cordas (ou seja, uma quantidade relativamente grande de força concentrada em uma pequena área no rastilho) significa que uma interface de impedância é necessária para transformar a vibração. Por causa disso, a madeira usada para pontes geralmente é muito densa, com módulos de Young relativamente altos, como ébano ou jacarandá.¹² (Inta 2007, 113)

Gaffiero pontua que o cavalete em jacarandá é o mais indicado para *petite bouche*, segundo o *luthier*, o cavalete de ébano confere à guitarra um som mais agudo (Morin fez a mesma observação) e percussivo e é mais indicado para a *grande bouche*. O *luthier*

¹⁰ “This allows string energy to be transferred through the bridge to the head in a slow and orderly fashion. Better impedance matching would result in more string energy transferred to the head per unit time and in its ultimate limit would produce sound radiated from the head that sounded rather like a rifle shot – a huge volume with essentially no sustain. (Rossing 2010, 74)

¹¹ “Tommy Davy além de guitarrista é o responsável pela empresa *Django Guitars* que comercializa e realiza regulagens em guitarras *Manouches*. Tommy possui vários instrumentos e já teve a oportunidade de trabalhar com instrumentos de diversos *luthiers*, inclusive instrumentos antigos como Selmers, Favinos, etc. Na altura desta entrevista, em 17 de maio de 2020, Tommy possuía disponíveis no seu site, por exemplo, algumas Favinos, entre elas uma de 1967, a venda por 18.000 dólares e uma Francesco Olivieri dos anos 30.

¹² “To interact efficiently with the air, it is desirable to have a soundboard with a relatively low mechanical impedance. However, the relatively high impedance of the strings (i.e. a relatively large amount of force is concentrated over a small area at the saddle) means that an impedance interface is required to transform the vibration. Because of this, the wood used for bridges is generally very dense, with relatively high Young’s moduli, such as ebony or rosewood.” (Inta 2007, 113)

Michael Collins, avalia que é importante estar atento à densidade do material utilizado no cavalete, uma vez que ele vai interferir nas frequências modais do tampo.

Em resumo, segundo os *luthiers* consultados, a forma como as cordas são presas no instrumento e a utilização de um cavalete flutuante são de grande influência no som do instrumento, proporcionando uma movimentação específica do tampo, determinando uma estrutura interior particular e um travejamento sólido. Existe um reforço do travejamento (figura 5.2) sob o cavalete (para suportá-lo) que aliado ao cavalete, tem certamente um efeito profundo no comportamento vibracional do instrumento como veremos no próximo capítulo.

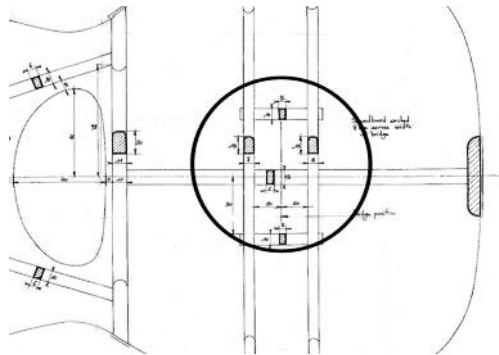


Figura 5.2 - Travejamento na região do cavalete.

5.6 - O travejamento

O *luthier* Michael Collins observou que para o travejamento é normalmente empregue a mesma madeira que é utilizada no tampo. O travejamento adiciona rigidez sem agregar demasiada massa ao tampo e modificações em suas dimensões tem grande influência na ação mecânica do instrumento. Ele tem a função de fornecer um reforço ao tampo, limitando sua deformação quando submetido a tensão das cordas (e no caso das guitarras clássicas, como observa Gore (2011), controlar como o tampo é subdividido em diferentes áreas de vibração). A guitarra *Manouche* apresenta um travejamento simples que consiste fundamentalmente em barras de reforço horizontais, não possuindo o usual “leque” comumente encontrado em guitarras clássicas (figura 5.3).

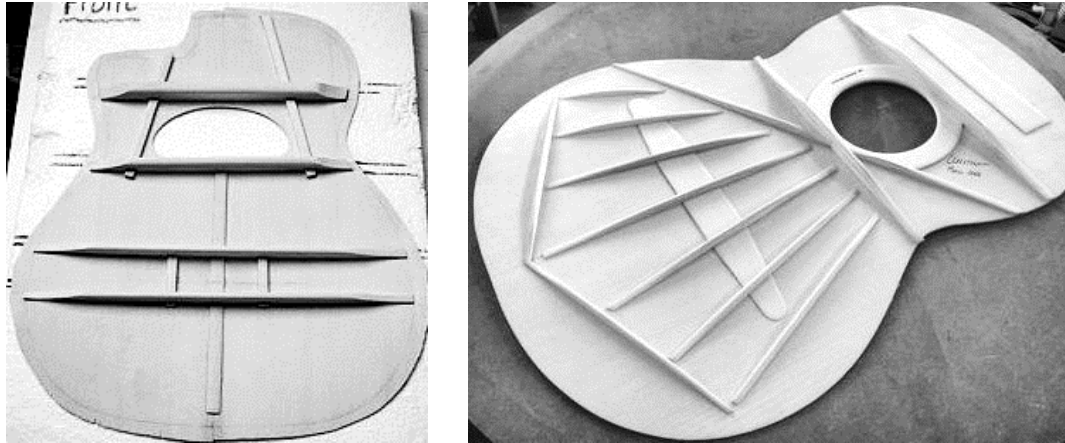


Figura 5.3 - Travejamentos de guitarra *Manouche* (esquerda) e clássica (direita).

5.7 - As laterais e o fundo

Apesar da escolha da madeira utilizada nas laterais e fundo do instrumento ser um fator importante, há muito tempo tem sido questionada a relevância das laterais e fundo no som da guitarra. É sabido que o famoso construtor António Torres era tão cético em relação a importância do corpo da guitarra, que chegou a construir um instrumento de *papier maché*. Do outro lado da balança, está o uso de madeiras caras, raras e protegidas na construção dos instrumentos, como é o caso do jacarandá bahiano (*brazilian rosewood - dalbergia nigra*) considerado por muitos o “santo Graal” das laterais e fundo para guitarra. É claro que o aspeto estético acaba por ter grande importância nessa escolha, aliás, as laterais e fundo das guitarras são feitas do mesmo material, sobretudo por motivos estéticos. Se as laterais e fundo das guitarras *Manouches* atualmente também podem ser construídas com madeiras maciças, originalmente, como já observado, eram feitas de madeira laminada e a preocupação maior era a leveza e a resistência. No entanto, é preciso lembrarmos que no seu design original, a caixa da guitarra guardava no seu interior um ressoador que deveria vibrar livremente, desta forma a preocupação com a vibração do fundo “real” exterior era menor. Existem basicamente duas opções em relação ao fundo do instrumento. Ou ele será fixo, ou flexível e vibrará interagindo com o tampo.

Em relação à escolha de madeiras, as laterais e fundo da guitarra *Manouche* costumam ser constituídas de jacarandá, mogno ou bordo (no caso de laminados essas são as madeiras empregadas na parte exterior da guitarra). Alguns *luthiers* tem uma

preocupação ecológica e utilizam madeiras alternativas (no lugar das espécies ameaçadas).

Medições acústicas (Carcagno 2018, tabela 2) sugerem que as diferenças no som de instrumentos similares (que diferem apenas pela lateral e fundo) não provém das diferentes madeiras, mas de variações sutis na construção. Carcagno argumenta que um *luthier* experiente busca compensar as diferenças dos materiais durante o processo de construção, ou seja, quanto mais densa a madeira, menos espesso deverá ser o fundo do instrumento.

Madeiras Negras	f_1 [Hz]	Q_1	f_2 [Hz]	Q_2	f_3 [Hz]	Q_3
Jacarandá brasileiro	97	34	177	18	336	36
Jacarandá indiano	101	38	188	26	368	58
Bordo	100	35	187	25	363	53
Mogno	99	33	184	25	351	35
Sapeli	96	39	175	17	335	44
Nogueira	98	42	182	28	347	24

Tabela 2 - Frequências modais e fator Q^{13} em grupo de guitarras similares com diferentes fundos (Carcagno 2018, 3537).

Tipos “Mogno”		Tipos “Jacarandá”	
Espécie	Densidade [kg/m ³]	Espécie	Densidade [kg/m ³]
Cipreste	465	Jacarandá indiano	790
Koa (acácia)	560	Pau roxo	880
Mogno de Honduras	590	Jacarandá brasileiro	890
Bordo folhas grandes	605	Jacarandá de Madagáscar	950
Sapeli	620	Pau rainha	990
Nogueira negra	640	Cocobolo	1100
Acácia negra	700	Ébano Macassar	1120
Padauk	700	Pau preto	1200

Tabela 3 – Densidades de várias espécies utilizadas nas laterais e costas de guitarras (Gore 2011,14).

¹³ O fator Q é um parâmetro adimensional que indica as perdas de energia dentro de um elemento ressonante. Ele é alternativamente definido como a razão entre a frequência central de um ressonador e sua largura de banda quando sujeito a uma força motriz oscilante.

Para Gore (2011) as principais diferenças no som estão associadas à diferença de densidade dos materiais (tabela 3). Isso pode ser facilmente demonstrado construindo uma guitarra que permita a adição de massa extra às laterais da guitarra. O resultado sonoro repousa na mudança de frequência da primeira ressonância. Ou seja, segundo Gore a diversidade sonora entre os vários materiais utilizados está relacionada a diferenças de massa.

Carcagno (2018, 3546) conduziu ainda uma série de testes psicoacústicos onde concluiu que “guitarras acústicas de cordas de aço com costas e laterais construídas com madeiras tradicionalmente valorizadas, caras e raras não são classificadas como substancialmente superiores pelos guitarristas do que guitarras com costas e laterais construídas com madeiras mais baratas e disponíveis”, quando as guitarras são construídas de forma adequada por um *luthier* experiente.

Cuzzucoli e Garrone (2020) defendem a importância da utilização de um fundo flexível na guitarra e sugere um cuidado e atenção especial na configuração e afinação do mesmo. Quando o fundo da guitarra vibra, ele se acopla ao tampo. O acoplamento entre o tampo e as costas da guitarra se desenvolve devido a mudanças de pressão no ar dentro da cavidade e acontece principalmente nos modos de ordem inferior.

A conclusão importante que tiramos é que, no campo de baixas frequências onde prevalecem as ressonâncias básicas (até cerca de 200 Hz), a radiação sonora é quase totalmente provocada pelo tampo e pelo ar do corpo através da boca, enquanto o fundo tem um papel restrito. No registo médio (até cerca de 400 Hz) o fundo contribui para a radiação sonora tanto diretamente como através das ressonâncias que induz na caixa de ressonância. (Cuzzucoli & Garrone 2020, 148)¹⁴

Segundo Cuzzucoli e Garrone (2020), além de propiciar a existência de ressonâncias entre 200Hz e 400Hz, um fundo flexível afetaria a posição das ressonâncias básicas, que seriam mais baixas em alguns Hertz em relação a uma guitarra com um fundo completamente rígido. O autor ainda pondera ser pertinente notarmos que existem diferenças na excitação do tampo e do fundo da guitarra. O tampo é inicialmente excitado

¹⁴ “The important conclusion we draw is that, in the low frequency field where the basic resonances prevail (up to about 200 Hz), sound radiation is almost completely brought about by the soundboard and the air in the body through the soundhole, while the back plays a restricted role. In the mid register (up to about 400 Hz) the back contributes to sound radiation both directly and through the resonances it induces in the soundboard.” (Cuzzucoli & Garrone 2020, 148)

por uma força externa (as cordas), já o fundo pode ser excitado pelo ar contido na caixa e mesmo pelas laterais (em menor escala), ou seja, forças internas da guitarra.

5.8 - O braço e a escala

O braço proporciona o comprimento necessário às cordas e precisa resistir à tensão das mesmas e à variação de humidade sem colapsar. Normalmente ele é pensado como um grupo de estruturas, o braço propriamente dito, a escala e, nos instrumentos contemporâneos, o tensor ou *trussrod*¹⁵. A função de reforço de madeiras mais densas no centro do braço ou do tensor é a mesma: aumentar a rigidez e evitar deformações que possam ocorrer em consequência da tensão exercida pelas cordas (Stanciu 2014). É necessário que o braço seja constituído de uma madeira densa porém suscetível ao entalhe para que sua feitura não seja demasiado difícil. Mogno, cedro, nogueira e maple são as principais madeiras utilizadas. A escala deve ser resistente ao desgaste, densa e capaz de receber os trastes de metal. As principais madeiras utilizadas são o ébano e o jacarandá.

5.9 - As cordas

A guitarra *Manouche* utiliza um tipo específico de cordas de aço. Como observou French (2012), a utilização de cordas de aço permitiu que as guitarras passassem a oferecer um maior volume, porém, os instrumentos equipados com cordas de metal estão sujeitos a uma maior tensão.

Guitarras clássicas usam cordas de nylon que são significativamente menos densas que as cordas de aço. A densidade do aço é de 7.850 kg/m³, enquanto a do *nylon* é de cerca de 1.120 kg/m². O resultado é que uma corda E (Mi) de aço com um diâmetro de 0,305 mm tem uma massa por unidade de comprimento de 0,573 gm/m. Uma corda E de *nylon* com diâmetro de 0,711 mm tem uma massa por unidade de comprimento de 0,445 gm/m¹⁶. (French 2012)

A diferença mais óbvia entre cordas de aço e *nylon* é o material, no entanto essa diferença conduz a outras, uma vez que como a tensão necessária para que uma corda de

¹⁵ O *trussrod* ou tensor é uma barra ou haste de aço ou carbono que corre dentro do braço, da guitarra visando estabilizar a curvatura longitudinal do mesmo.

¹⁶ “Classical guitars use nylon strings that are significantly less dense than steel strings. The density of steel is 7850 kg/m³ while that of nylon is about 1120 kg/m². The result is that a steel E string with a diameter of 0.012 in (0.305 mm) has a mass per unit length of 0.573 gm/m. A nylon E string with a diameter of 0.028 in (0.711 mm) has a mass per unit length of 0.445 gm/m.” (French 2012)

metal atinja o mesmo *pitch* que uma corda de *nylon* é maior (French 2009), a utilização de cordas de metal demanda uma preocupação especial com os aspectos estruturais do instrumento (travejamento, utilização de reforços ou *trusrod* no braço do instrumento).

Roberts (2015) observou que em comparação as cordas de nylon, as cordas metálicas parecem ter um som mais brilhante por conta da maior amplitude das parciais nas altas frequências. O autor também notou, que as cordas de metal apresentam um *sustain* mais longo que as de *nylon* e French (2009) pontuou que isso acontece porque em comparação ao metal, o *nylon* apresenta um maior amortecimento. Cuzzucoli e Garrone também observaram essa característica quando cordas de *nylon* são comparadas a cordas de metal:

Este tipo de amortecimento é geralmente muito limitado em cordas de metal, mas crucial em cordas de tripa ou de nylon (especialmente aquelas enroladas em arame). É comumente reconhecido que o amortecimento do som é mais lento nas cordas de metal do que nas de nylon.¹⁷ (Cuzzucoli & Garrone 2020, 37)

Em relação à guitarra elétrica, que também utiliza cordas de metal, guitarras acústicas¹⁸ tendem a usar cordas mais pesadas. A tensão máxima das cordas utilizadas em guitarras acústicas é 20% mais alta que em guitarras elétricas (French 2009).

Segundo George Santos, especialista do suporte ao consumidor da D’Addario, para guitarras *Manouches*, esse fabricante utiliza fios de cobre banhado à prata sobre núcleos de aço para as cordas enroladas¹⁹, de forma similar às cordas de guitarras clássicas. Richard Cocco Jr, presidente da E. & O Mari, Inc / La Bella, explicou que as cordas da La Bella destinadas a esse tipo de instrumento são constituídas de um fio de cobre banhado à prata enrolado à mão sobre uma camada intermediária de filamento de seda italiana pura e um núcleo interno de aço. Já Max Junger, presidente e proprietário das cordas Pyramid, observou que as cordas para guitarra *Manouche* Pyramid possuem uma tensão mais leve e que a base dessas cordas é semelhante às outras cordas acústicas enroladas em prata. Assim, percebe-se que apesar da composição das cordas mais graves

¹⁷ “This kind of damping is generally very limited in metal strings, but crucial in gut or nylon strings (especially wire-wound ones). It is commonly recognized that sound damping is slower in metal strings than in nylon ones.” (Cuzzucoli & Garrone 2020, 37)

¹⁸ Aqui “guitarra acústica” se refere a instrumentos que utilizam cordas de metal, enquanto “guitarra clássica” se refere a instrumentos que utilizam cordas de *nylon*.

¹⁹ Enquanto para cordas destinadas a guitarras acústicas utilizam bronze ou bronze fosforoso para o material do fio enrolado.

utilizadas na guitarra *Manouche* variarem um pouco segundo o fabricante, elas utilizam basicamente o mesmo processo de fabricação e materiais similares. As cordas mais agudas são simplesmente cordas de metal semelhantes às utilizadas em outras guitarras acústicas e elétricas.

Em comparação às cordas utilizadas em guitarras acústicas usuais, aquelas destinadas à guitarra *Manouche* apresentam menor diâmetro e uma menor tensão nas três cordas mais graves, como podemos observar nas tabelas 4 e 5 (que compara cordas destinadas a guitarra acústica e à guitarra *Manouche* de dois fabricantes conhecidos no mercado).

Corda	<i>Manouche</i>		Acústica	
	Diâmetro [mm]	Tensão [kg]	Diâmetro [mm]	Tensão [kg]
1	0,28	9,2	0,28	9,0
2	0,37	9,1	0,37	9,0
3	0,57	12,5	0,58	12,0
4	0,72	11,3	0,82	13,8
5	0,91	10,2	1,09	13,4
6	1,13	8,8	1,33	11,1

Tabela 4 – Cordas Savarez.

Corda	<i>Manouche</i>		Acústica	
	Diâmetro [mm]	Tensão [kg]	Diâmetro [mm]	Tensão [kg]
1	0,28	9,54	0,28	8,90
2	0,38	9,96	0,38	9,29
3	0,60	14,86	0,55	11,19
4	0,73	12,17	0,81	13,16
5	0,88	10,74	1,06	12,46
6	1,14	9,52	1,32	10,60

Tabela 5 – Cordas D'Addario.

Além das cordas utilizadas na guitarra *Manouche* apresentarem menor diâmetro e tensão, guitarristas *Manouches* costumam utilizar cordas mais leves que as comumente utilizadas em outras guitarras acústicas (guitarra *folk*, por exemplo). Para nomear as diferentes cordas, guitarristas costumam se referir ao diâmetro da corda mais aguda do

jogo de cordas (em polegadas). Nas guitarras *Manouches* são utilizados jogos de cordas de “0,10” e “0,11”, enquanto em outras guitarras acústicas guitarristas, costumam-se utilizar cordas entre “0,12” a “0,14”.

5.10 - Dimensões e variáveis

No geral os *luthiers* entrevistados, salvo pequenas modificações, tentam reproduzir as dimensões de instrumentos de época como Selmers, Busatos ou Favinos, muitas vezes recorrendo a planos de construção de guitarras comercializados no mercado de *lutheria*²⁰. Ainda assim, no geral, os *luthiers* não se mantêm presos às medidas dos planos, principalmente no que diz respeito à espessura dos componentes que varia segundo a natureza do material trabalhado. Mesmo tendo como referência medidas pré-definidas, os *luthiers* sempre vão ter de fazer escolhas entre diversas variáveis como espessura, rigidez do material, o tamanho da escala, os materiais utilizados, o tipo de cola, o tipo de material de acabamento (verniz), a posição, o número, o tamanho e a forma do travejamento.

5.11 - Particularidades da guitarra *Manouche*

Segundo *luthiers* especializados na construção de guitarras *Manouches*, as particularidades sonoras deste instrumento são uma boa projeção sonora e o som metálico.

O *luthier* Thijs Van der Harst pondera que o som da guitarra *Manouche* poderia ser localizado de alguma forma entre o som da guitarra *folk* e clássica. Para o *luthier* Cyril Morin, a maior projeção da guitarra *Manouche*, proporcionaria uma maior possibilidade dinâmica. Segundo diversos *luthiers*, as principais dificuldades sonoras à se gerirem na construção destes instrumentos, parecem estar na pouca presença das frequências baixas (*na petite bouche*), no equilíbrio das mesmas com as altas e produzir instrumentos que não apresentem um decaimento do som demasiado breve. O *luthier* Maurice Dupont observou que “os trunfos da guitarra *Manouche* são o timbre e a potência muito particulares, uma reverberação natural do instrumento e uma compressão²¹ que lhe pode

²⁰ Em especial, podemos citar os planos desenhados por François Charle e comercializado diretamente pelo website do mesmo.

²¹ Esse fenómeno é abordado no capítulo XII desta tese.

dar um lado klaxon ou trompete. O modelo *grande bouche* num registo diferente é mais versátil e pode, quando tocado ritmicamente, dar o efeito de percussão ou bateria”.

A utilização de um cavalete flutuante afeta diretamente a forma que a estrutura do instrumento é constituída. Cyril Morin, explica que a escolha do cavalete deve ser complementar ao do travejamento do instrumento:

“Se o travejamento for muito sólido é melhor ter um cavalete ligeiramente alto, pelo contrário se o travejamento não for grande o cavalete não pode ser alto porque quanto mais alto for, mais as cordas colocarão pressão sobre ele, a posição é calculada matematicamente em relação ao diapasão escolhido”.

A curvatura do tampo (*pliage*) e a utilização de materiais leves (laterais e fundos de madeiras laminadas, travejamento mínimo, tampo fino) aliados à técnica específica utilizada para tocar a guitarra *seriam*, segundo os construtores, os principais responsáveis pela projeção sonora e o timbre característico da guitarra *Manouche*.

5.12 - Guitarras de ontem e hoje

Em uma entrevista, questioneei Tommy Davy sobre as principais diferenças entre as guitarras construídas atualmente e as antigas. Davy me explicou que antigamente diferentes profissionais participavam ao processo de construção. Desta forma, o instrumento final que chegava ao consumidor passava pelo julgamento de mais de um profissional. Existiam por exemplo, especialistas em verniz e acabamento. O foco da construção era diferente e mesmo a relação do *luthier* com a celebridade e o reconhecimento. A profissão requeria grande conhecimento dos materiais, experiência em atelier e aprendizado com outros especialistas. Lembremos, por exemplo, que Maccaferri estudou com Mozzani.

Segundo Davy, no final dos anos 30, normalmente os *luthiers* não acabavam os próprios instrumentos. Em relação aos materiais, os *luthiers* usavam madeiras antigas e bem envelhecidas e sabiam escolher os tipos de corte da madeira. Davy observou ainda, que hoje podemos encontrar instrumentos com problemas de proporção, principalmente em relação ao braço do instrumento. Muitas vezes o instrumento apresenta uma boa sonoridade, mas não tem um braço bem feito.

Uma diferença clara entre os instrumentos de época em relação aos contemporâneos está na espessura do braço do instrumento, que hoje em dia é frequentemente afinada para maior conforto do músico. Essa mudança ocorreu em diversos tipos de guitarra (*folk*, elétrica, *Manouche*, *archtop*) após a invenção do *trussrod* utilizado para reforçar a estrutura do braço. O uso de colas de novas composições também pode, segundo alguns *luthiers*, afetar o som do instrumento

Segundo Tommy Davy, o principal problema hoje não é a qualidade sonora dos instrumentos, mas sua longevidade. Segundo ele, muitas vezes as fábricas asiáticas utilizam madeiras impróprias, que ainda estão húmidas. A solução encontrada por alguns fabricantes seria compensar falhas estruturais com uma grande quantidade de verniz, que funcionaria como uma cola para garantir a integridade estrutural do instrumento.

Capítulo VI – Caracterização vibratória da guitarra *Manouche*

Nesse capítulo é apresentada a técnica de identificação modal utilizada na análise do comportamento vibratório das guitarras estudadas. Explico a preparação e execução de ensaios laboratoriais e discuto as semelhanças e diferenças vibratórias entre os instrumentos analisados.

6.1 - Introdução à identificação modal

Todos os corpos possuem frequências naturais de vibração. Quando um sistema é excitado por frequências iguais ou próximas a suas frequências naturais de vibração ocorre o fenômeno de ressonância. O estudo dos comportamentos ressonantes presentes em estruturas é uma parte fundamental da engenharia, pois ressonâncias de grande amplitude podem levar uma estrutura a colapsar. Alguns exemplos clássicos da aplicação prática desse tipo de estudo são os de prevenir a reação de pontes ao vento e evitar a vibração excessiva de peças num motor de um carro ou de uma hélice de avião. Conhecendo as frequências naturais de um componente, engenheiros poderão criar *designs* buscando evitar regiões frequenciais específicas de funcionamento para prevenir a ocorrência de ressonâncias. A análise modal é exatamente o processo que permite aos engenheiros a extração de parâmetros que caracterizam as ressonâncias, chamados de parâmetros modais (frequências naturais, taxas de amortecimento e formas vibratórias dos modos) a partir de dados de vibração medidos ou calculados (Shepherd *et. al* 2014, Debut *et. al* 2015, Boven 2017)

Na parte que se segue do trabalho foram realizados ensaios buscando evidenciar o comportamento vibratório e a potencial assinatura vibratória/acústica da guitarra *Manouche*. Como já mencionado, o som produzido pela guitarra é resultante da interação de diversos sistemas, principalmente as cordas, o corpo do instrumento, o ar na cavidade e ao redor do instrumento. O presente estudo sobre o instrumento visa relacionar a morfologia e os componentes utilizados na sua construção ao seu comportamento vibratório e esse objetivo pode ser alcançado através da caracterização modal do instrumento. Assume-se que o instrumento atua como um sistema de tipo “fonte-filtro”, onde a fonte é a excitação a qual ele é submetido e o filtro é o corpo do instrumento. Logo o objetivo aqui é caracterizar esse filtro.

6.2 - Aspectos teóricos associados à identificação modal

Resposta ao impulso e função de transferência

A resposta $Y(\mathbf{r}, t)$ de um sistema, num ponto \mathbf{r} e num instante t , a uma força excitadora $F(\mathbf{r}_e, t)$ aplicada na coordenada \mathbf{r}_e é representada pela equação:

$$L\left(Y(\mathbf{r}, t), \dot{Y}(\mathbf{r}, t), \ddot{Y}(\mathbf{r}, t)\right) = F\left(\mathbf{r}_e, Y(\mathbf{r}, t), \dot{Y}(\mathbf{r}, t), \ddot{Y}(\mathbf{r}, t)\right)$$

Equação 3

onde L é um operador diferencial que associa *resposta* e *excitação*. Essa equação demonstra que a análise do comportamento vibratório de um sistema consiste em estudar os vários aspectos da relação resposta-excitação modelizada através do operador L .

A forma de excitação utilizada nas medições foi o impulso, idealmente, uma excitação unitária com energia repartida de maneira igual em todas as frequências que é empregue, por exemplo, na caracterização acústica das salas. O impulso é, portanto, um sinal curto capaz de colocar o tampo do instrumento em movimento (nesse caso, um golpe realizado por um pequeno martelo de impacto). A resposta do sistema à uma excitação ao impulso corresponde à resposta elementar do sistema, denominada no domínio temporal de *resposta ao impulso*. O comportamento do sistema com a frequência f é obtido aplicando a *transformada de Fourier (TF)*¹ à resposta ao impulso $h(t)$, dada pela *função de transferência*² $H(\mathbf{r}, \mathbf{r}_e, f)$:

$$H(\mathbf{r}, \mathbf{r}_e, f) = TF[h(\mathbf{r}, \mathbf{r}_e, t)]$$

Equação 4

Desta forma, através da resposta ao impulso (domínio temporal) e/ou da função de transferência (domínio frequencial), temos a base para caracterizar um sistema vibratório qualquer, uma vez que toda a informação pertinente é incluída nessas grandezas. A partir das *transformadas de Fourier* da excitação e da resposta, $F(\mathbf{r}_e, f)$ e $Y(\mathbf{r}, f)$ outra maneira de escrever a função de transferência é:

¹ A transformada de Fourier, decompõe uma função temporal (*um sinal*) em frequências.

² A função de transferência é a representação matemática da relação entre a entrada e a saída de um sistema físico.

$$H(\mathbf{r}, \mathbf{r}_e, f) = \frac{Y(\mathbf{r}, f)}{F(\mathbf{r}_e, f)}$$

Equação 5

Algoritmo de identificação modal

Os modos próprios vibratórios correspondem aos movimentos naturais da estrutura ou, em outras palavras, aos movimentos da estrutura livre após o fim da excitação. De maneira geral, cada modo é caracterizado por uma *frequência própria* f_n , um *amortecimento* ζ_n e uma forma vibratória. A frequência e a forma vibratória estão relacionadas ao material, a geometria e as fronteiras da estrutura (extremidades presas, livres, etc.), enquanto o amortecimento depende de diversos fenômenos dissipativos internos ou externos à mesma (dissipação no material, radiação sonora).

Para quantificar as frequências modais e estimar os amortecimentos modais dos instrumentos analisados, a identificação modal foi obtida com a implementação do algoritmo ERA - *Eigensystem Realization Algorithm* (Juang 1994), utilizando sinais temporais de excitação e resposta obtidos por meio de um martelo de impacto e acelerômetros, respetivamente. Mais especificamente, as identificações modais foram feitas utilizando sinais de velocidade que por sua vez foram calculados integrando os sinais de aceleração medidos. As funções de transferência e as respostas ao impulso correspondentes de cada guitarra foram computadas e o objetivo do algoritmo é identificar o conjunto optimal de parâmetros modais que melhor se ajustam às respostas ao impulso medidas. A resposta ao impulso $h(\mathbf{r}_e, \mathbf{r}, t)$ medida no local \mathbf{r} para uma excitação dada no local \mathbf{r}_e pode ser expressa matematicamente como uma soma de respostas modais amortecidas:

$$h(\mathbf{r}_e, \mathbf{r}, t) = \sum_{n=0}^N A_n(\mathbf{r}_e, \mathbf{r}) e^{-\omega_n \zeta_n t} \sin(\omega_n \sqrt{1 - \zeta_n^2} t)$$

Equação 6

onde $A_n(\mathbf{r}_e, \mathbf{r})$ representa a amplitude modal do modo n , $\omega_n = 2\pi f_n$ e ζ_n são a frequência modal e o amortecimento modal associados ao modo n , respetivamente. Pela

transformada de Fourier desta equação obtemos a função de transferência expressa em termos de deslocamentos:

$$H(\mathbf{r}_e, \mathbf{r}, \omega) = \sum_{n=0}^N \frac{A_n(\mathbf{r}_e, \mathbf{r})}{\omega_n^2 - \omega + j2\omega\omega_n\zeta_n}$$

Equação 7

onde $\omega = 2\pi f$ é a variável de frequência e j é o número complexo ($j^2 = -1$).

Para verificar uma correta identificação modal, o programa utilizado permite comparar as repostas ao impulso e as funções de transferência reconstruídas a partir dos parâmetros identificados e das equações (6 e 7), com as provenientes das medições. A figura 6.1 mostra um exemplo de resposta ao impulso e sua função de transferência obtida numa medição (em verde), juntamente com as reconstruídas (em vermelho) usando os parâmetros modais identificados, mostrando uma estimativa até 650Hz.

Uma identificação correta é alcançada quando conseguimos uma sobreposição das curvas medidas e calculadas. Note que os picos que podem ser vistos na figura 6.1 representam os modos do corpo da guitarra que pretende-se identificar.

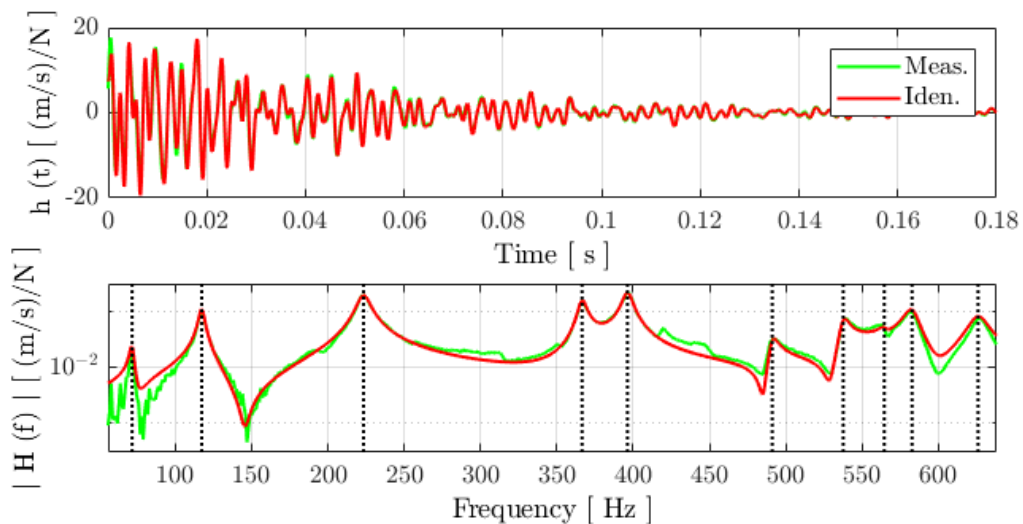


Figura 6.1 – Exemplos de resposta ao impulso e função de transferência medidas (verde) e reconstruídas (vermelho) para uma guitarra Manouche.

6.3 - Estudo comparativo das guitarras *grande bouche* e *petite bouche*

Preparação dos ensaios

Inicialmente certificou-se que o instrumento a ser analisado estava afinado, utilizando para tanto um afinador eletrônico de precisão próprio destinado à esse fim. A afinação utilizada é a *standard* para guitarra (tabela 6) e tem como referência a nota La (440 Hz).

Corda	Frequência (Hz)	Diâmetro (mm)	Tensão (kg)
Mi	82,4	1,13	8,8
La	110	0,91	10,2
Ré	146,8	0,72	11,3
Sol	195,9	0,57	12,5
Si	246,9	0,37	9,1
Mi	329,6	0,28	9,2

Tabela 6 – Cordas Savarez Argentines e respectivas frequências, diâmetros e tensões relacionadas (afinação padrão).

É importante que o instrumento esteja com as cordas e afinado, pois, queremos reproduzir as condições normais de tensão aplicadas ao instrumento. Ou seja, este estudo se foca apenas no corpo do instrumento, porém este é diretamente influenciado pela tensão das cordas. Na sequência, as cordas foram abafadas com feltros para evitar que vbrassem produzindo harmônicos que poderiam influenciar os resultados das medições. O instrumento foi posicionado em suspensão, preso por bandanas elásticas pela parte superior do braço e com as fronteiras da caixa livres para vibrar (figura 6.2). Foram fixados três acelerômetros (B&K³ modelo 4375) em pontos assimétricos entre si (próximo ao cavalete, no tampo e nas costas do instrumento), minimizando assim a probabilidade de todos se situarem em pontos nodais (onde não há vibração) para um mesmo modo, e garantindo um número máximo de modos detetados. Esses acelerômetros foram conectados a amplificadores de carga (B&K 2635) que por sua vez foram

³ Bruel & Kjaer.



Figura 6.2 - Guitarra suspensa para ensaios laboratoriais e martelo utilizado para percutir a guitarra.

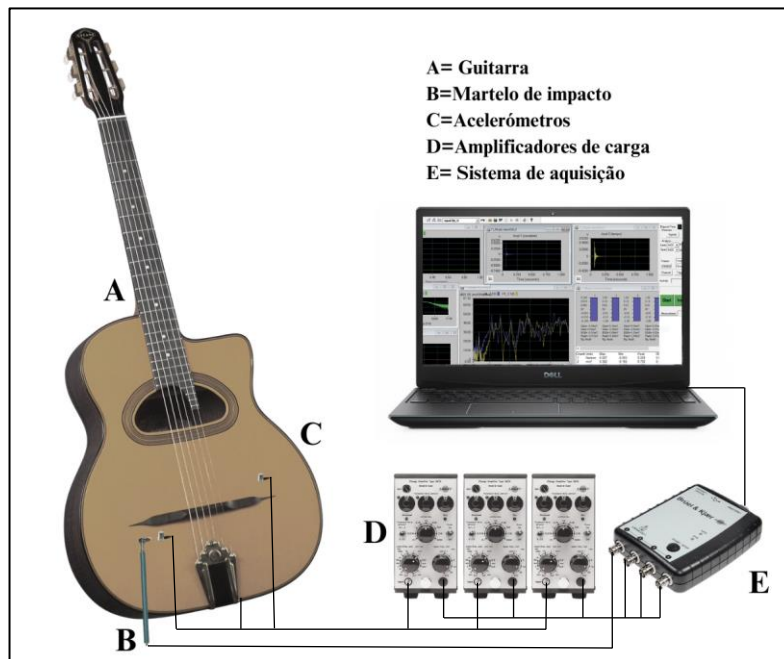


Figura 6.3 - Representação do setup utilizado nas identificações.

conectados ao sistema de aquisição Photon+⁴ que permite a digitalização dos sinais (figura 6.3). Para excitação da estrutura foi utilizado um pequeno martelo de impacto (PCB 086E80). A cabeça do martelo foi revestida em uma capa flexível presa em sua

⁴ Interface da Bruel & Kjaer.

extremidade. Essa configuração é uma maneira conveniente de excitar corretamente a guitarra em termos de conteúdo frequencial e ao mesmo tempo evitar impactos múltiplos.

Após golpear o instrumento com o martelo de impacto, quatro sinais - a força de excitação do martelo e as respostas dos três acelerômetros - foram registados com uma taxa de amostragem de 16384Hz. Para as análises foram utilizados unicamente os primeiros 0,16s de cada resposta ao impulso (figura 6.1). A análise foi limitada à faixa de frequências até 650 Hz, uma vez que a análise modal se foca no comportamento vibratório nas baixas frequências.

Ensaios

Foram escolhidas duas guitarras para os primeiros ensaios (figura 6.4). A primeira guitarra analisada foi uma *grande bouche* (boca em forma de “D”) que chamarei de “GB”. Essa guitarra foi construída por um dos fabricantes conhecidos no mercado (Saga Gitane) e tem como referência o design original da guitarra Selmer-Maccaferri, inspirando-se nas dimensões e características construtivas originais de Mario Maccaferri (material de construção, travejamento e diapasão de 650 mm). A segunda guitarra, que chamarei de “PB”, é uma *petite bouche* contemporânea, construída por um *luthier* renomado (Cyril Gaffiero, de boca oval e diapasão de 670 mm). Esse instrumento possui dimensões e



Figura 6.4- Os dois instrumentos analisados durante os ensaios acústicos.

características ligeiramente modificadas pelo *luthier* e tem como referência o design da guitarra Selmer pós Maccaferri e outros construtores como Busato e Favino. Podemos assim dizer que a análise aqui feita é representativa dos comportamentos em geral observados nas guitarras *Manouches*.

Foi realizada uma identificação modal experimental completa das duas guitarras. No experimento, excitações de impacto foram efetuadas em 140 pontos que constituem uma malha do tampo da guitarra (figura 6.5), espaçados regularmente (a cada três centímetros), medindo simultaneamente as respostas vibratórias nos três pontos onde foram fixados os acelerómetros (o acelerómetro fixado nas costas permitiu compreender relações de fase entre tampo e costas em modos de identificação mais difícil). Por este processo foi possível identificar os principais modos com os valores das frequências modais e valores de amortecimento modais, juntamente com as formas modais para as duas guitarras.



Figura 6.5 – Imagem das malhas de pontos a serem excitados no tampo das guitarras.

Resultados das identificações modais: frequências modais, amortecimentos modais e formas vibratórias

Guitarra grande bouche (GB)

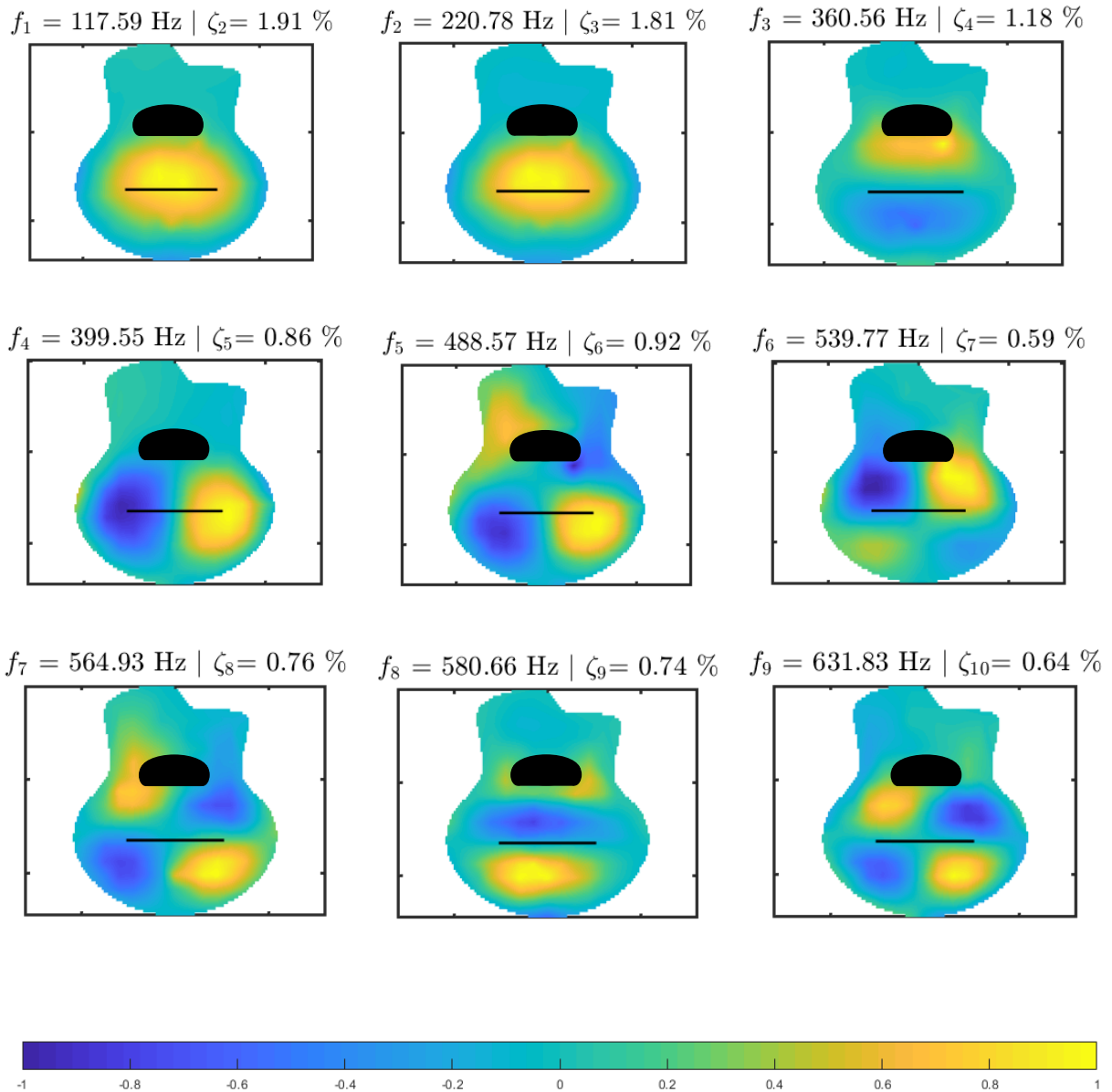


Figura 6.6 – Frequências, amortecimentos e formas modais identificadas para a guitarra GB.

Guitarra petite bouche (PB)

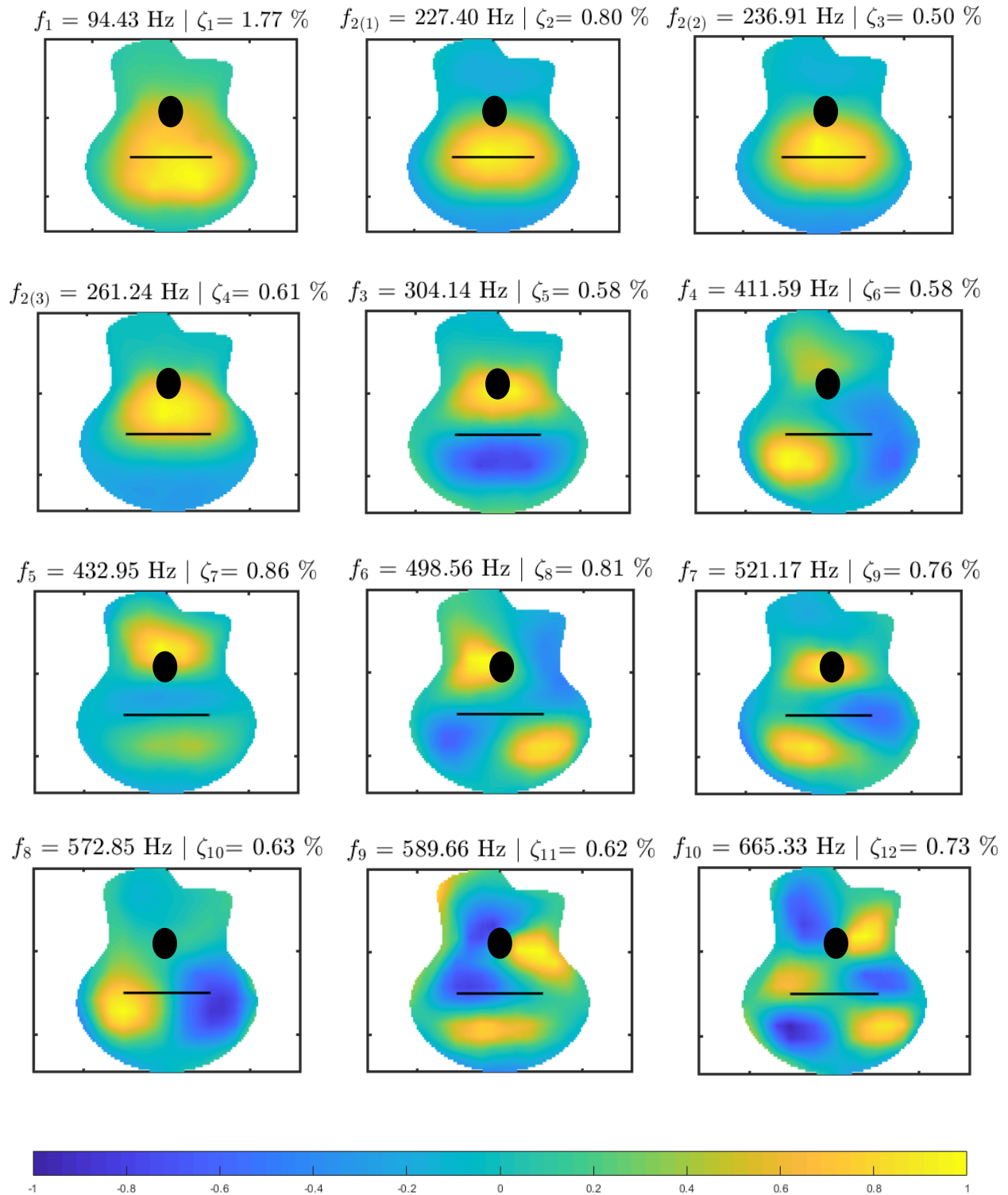


Figura 6.7 – Frequências, amortecimentos e formas modais identificadas para a guitarra PB.

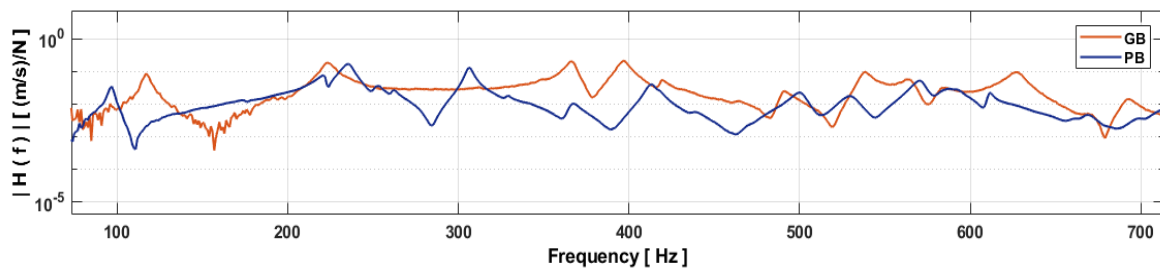


Figura 6.8 – Amplitude das funções de transferências encontradas para as guitarras GB e PB sobrepostas.

Discussão

Grande bouche, petite bouche e localização do modo respiratório

O modo f_1 é conhecido como modo respiratório⁵ (French 2009). Ele é influenciado pelo deslocamento de ar na cavidade e é simples o confirmarmos ao efetuar uma medição da guitarra com a boca fechada. Como é impossível o volume de ar variar dentro da cavidade sem uma abertura o modo é praticamente extinto. Nesse modo, tampo e o fundo vibram em fase oposta. Uma singularidade da guitarra *Manouche*, como já observado, é que ela apresenta duas possibilidades de abertura: grande em “D” (GB) ou pequena e oval (PB). Normalmente, músicos e *luthiers* costumam associar a *petite bouche* (PB) ao solo e a *grande bouche* (GB) ao acompanhamento. Escolhas pessoais⁶ à parte, músicos e *luthiers* habitualmente se referem a *grande bouche* como uma guitarra com o som mais grave e a *petite bouche* como uma guitarra com o som mais agudo. No entanto, através das medições foi averiguado que em termos vibratórios não é exatamente isso que acontece. GB apresentou seu primeiro modo de vibração f_1 a 117Hz e PB apresentou f_1 em frequências mais baixas, a 94 Hz.

Para guitarras com o volume da cavidade semelhante, essa variação frequencial parece fazer sentido segundo a fórmula do ressonador de Helmholtz (*equação 1*), que demonstra que um menor diâmetro da abertura corresponde a uma frequência mais baixa de vibração. Foi percebido um comportamento similar em outras guitarras *Manouches* e abordarei esse modo (f_1) em mais detalhes no próximo capítulo.

⁵ Por vezes designado como o modo A0 na literatura.

⁶ Alguns solistas como Angelo Debarre e Yorgui Loeffler são frequentemente vistos tocando guitarras *grande bouche*.

Modos f_2 , f_3 , f_4

Na figura 6.8 pode-se perceber que a localização de f_2 ao longo das frequências é próxima nas duas guitarras analisadas. Como se vê nas figuras 6.6 e 6.7, para esse modo ambas guitarras apresentam um padrão vibratório similar, no qual grande parte do tampo vibra em fase. Assim como em f_1 , o tampo vibra por inteiro sem linhas nodais dividindo-o. Essa forma vibratória ilustra que este modo irá radiar som como um monopolo⁷, o que resultará numa radiação sonora eficaz. Enquanto a GB só tem um modo nesta zona frequencial, encontramos 3 modos bastante próximos para a PB, com frequências $f_{2(1)}$ 227 Hz, $f_{2(2)}$, 236 Hz e $f_{2(3)}$, a 261 Hz. Em suas medições em uma guitarra *Folk*, Russel (1998) também encontrou mais de um modo nessa região e observou que em:

- $f_{2(1)}$ o fundo se move apenas um pouco, em fase oposta ao tampo.
- $f_{2(2)}$ o tampo e fundo vibram em fase.
- $f_{2(3)}$ similar ao anterior, no entanto nesse modo apenas o corpo do instrumento vibra (e não o ar).

Apesar da forma modal de f_2 (monopolo) e o fato de f_1 se manifestar de maneira semelhante nas imagens, o resultado sonoro certamente difere, pois, o comportamento do fundo e do ar na cavidade não é o mesmo, podendo ou não haver acoplamento (segundo Cuzzucoli e Garrone (2020), o modo da cavidade de ar pode ser excitado pelo modo do tampo oferecendo uma boa condição para a ocorrência de um acoplamento). Os modos f_1 e f_2 são modos presentes em todas as guitarras pois estão diretamente ligados à morfologia do instrumento.

O terceiro modo de vibração caracteriza-se pela separação do tampo em duas zonas horizontais de vibração respectivamente nas frequências de 360Hz para GB e 304Hz para PB. A parte superior do tampo vibra em fase oposta à parte inferior, ou seja, enquanto uma parte produz uma rarefação do ar a outra produz uma compressão, constituindo assim um dipolo⁸ acústico. A partir da figura 6.8, também pode-se perceber que esse modo apresenta grande amplitude para ambas as guitarras.

⁷ Um monopolo acústico radia som igualmente em todas as direções. “An acoustic monopole radiates sound equally in all directions.” (Russel 1998, 660)

⁸ Uma fonte dipolo pode ser representada por duas fontes monopolo semelhantes defasadas 180° uma da outra e muito próximas uma da outra. “A dipole source can be represented by two similar monopole sources, 180° out of phase with each other, and very close together.” (Rossing 2014, 90)

Como já mencionado, Maccaferri se baseou no travejamento do bandolim napolitano. Segundo Quintavalla, Gabrielli e Canevari (2022), a rigidez no sentido da largura proporcionada pelo travejamento nesse instrumento explica o aparecimento do modo que divide o tampo em duas zonas horizontais de vibração, em frequências mais baixas que o modo que divide o tampo em duas zonas verticais de vibração (figura 6.9) - ao contrário do que ocorre em guitarras clássicas como veremos a seguir.

Na guitarra GB observa-se a separação do tampo em duas zonas verticais de vibração em f_4 , porém na guitarra PB essa forma modal só aparece em frequências mais altas, como f_8 .

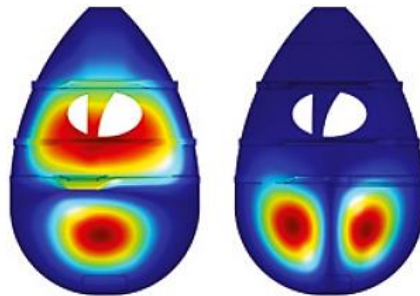


Figura 6.9 – Modos f_3 (dividindo o tampo em duas zonas horizontais) e f_4 (dividindo o tampo em duas zonas verticais) num bandolim napolitano.

Influência do travejamento

A guitarra *Manouche* exibe um travejamento sólido no sentido de sua largura, especialmente na região do cavalete onde apresenta duas barras horizontais para suportar a pressão exercida pelas cordas no tampo (figura 6.10). Essas barras geram uma linha nodal que afeta grande parte dos modos vibratórios (de frequência mais altas⁹), separando o tampo em diversas regiões como pode-se ver nas figuras 6.6 e 6.7. Na guitarra PB o cavalete está posicionado numa região diferente de GB e uma barra adicional de reforço separa a região inferior ao cavalete em duas partes. Como podemos observar na figura 6.10 a guitarra *Manouche* não apresenta nenhum travejamento no sentido do seu comprimento (apenas uma pequena barra unindo as duas partes que compõem o tampo). Como consequência, a guitarra GB apresenta duas áreas no tampo que estão basicamente

⁹ As ondas sonoras “veem” o travejamento unicamente quando o comprimento de onda é igual ou menor que a distância entre duas barras de travejamento. As frequências mais baixas que possuem um comprimento de onda maior que esta distância não “veem” o travejamento.



Figura 6.10 – Travejamentos nas guitarras grande e petite bouche.

livres para vibrar e radiar: a área entre a abertura e o cavalete¹⁰ e a área abaixo do cavalete (a área acima da abertura é pequena e estando muito próxima das laterais e da união do braço com o corpo é mais rija). Como a guitarra PB acomoda uma barra a mais abaixo do cavalete, a maior proximidade entre essas barras implica num tampo mais rijo.

O travejamento horizontal encontrado nas guitarras *Manouches* torna o tampo resistente a movimentos no sentido de sua largura sendo mais “fácil” para a guitarra vibrar no sentido do seu comprimento. Devido às diferenças na forma, na espessura e densidade das diferentes regiões do tampo, a guitarra não apresenta uma simetria absoluta. Como consequência, observamos que de forma geral a energia nos diferentes modos não é distribuída de forma totalmente simétrica (figuras 6.6, 6.7), o que é um indício de que diversos modos radiam energia, uma vez que uma simetria absoluta entre os movimentos do tampo (fase vs. fase oposta) resultaria numa anulação. Dipolos são mais ineficazes que monopolos na radiação de som¹¹, no entanto se a distribuição da energia não é igual para as duas regiões, haverá uma contribuição do “tipo” monopolo em adição ao dipolo (Perry 2014). Assim, os dipolos assimétricos que vemos na guitarra *Manouche* radiam energia, em parte, como um monopolo.

Se as duas áreas antinodais tiverem tamanhos diferentes, cada uma radiará um nível diferente de pressão sonora com fase oposta. Haverá algum cancelamento entre as duas fases opostas, mas se uma área for maior, ela radiará como um

¹⁰ Quintavalla, Gabrielli e Canevari (2022) observaram que a área central do tampo do bandolim napolitano, que apresenta um travejamento similar, é 15 vezes menos rígida que o travejamento em si.

¹¹ A radiação do dipolo também pode ser afetada pelo acoplamento com os modos das costas do instrumento.

monopolo, pois os movimentos de fase oposta não se cancelarão completamente.¹² (Perry 2014, 111)

Conclusão

Como pudemos averiguar, a diferença nas dimensões da abertura (boca) nos instrumentos GB e PB afetam diretamente a localização de f_1 . Já as diferenças no travejamento afetam os locais onde o tampo é mais rígido, influenciando sua mobilidade e, portanto, a distribuição das formas modais e frequências em que elas ocorrem. A guitarra GB têm menos barras de travejamento, apresentando em seu tampo duas grandes superfícies livres para vibrar abaixo da abertura (divididas pelo travejamento na região do cavalete); a guitarra PB apresenta mais barras de travejamento e menor área contínua sem barras no tampo. Como vimos (figura 6.10) em PB, abaixo do cavalete, o tampo é dividido em 2 partes por uma barra. Assim, em PB as áreas livres para vibrar, tanto acima quanto abaixo do cavalete, têm dimensões inferiores quando comparadas a GB.

Em síntese, a distribuição das formas modais é condicionada pelo travejamento dos instrumentos e o fato de GB e PB apresentarem travejamentos distintos tem como consequência uma natureza vibratória diferente para esses dois modelos. A distinção no comportamento vibratório observada, aliada às diferenças de dimensão na abertura das duas guitarras são, portanto, variáveis que certamente se traduzem em diferenças audíveis de timbre entre esses dois formatos de guitarra *Manouche*.

6.4 - Comparação de guitarras *Manouches* e clássica

Na comparação entre guitarras *Manouches* e a clássica dois pontos são particularmente relevantes:

- A região que apresenta maior mobilidade em ambos os instrumentos é a região do tampo abaixo da rosácea (abertura). Por causa da geometria da guitarra essa é a região que se movimenta suficientemente para radiar eficientemente nas frequências baixas (French 2009).

¹² “If the two anti-nodal areas have different sizes, then they will each radiate a different level of sound pressure with opposite phase. There will be some cancellation between the two opposite phases but if one area is larger it will radiate somewhat like a monopole as the opposite-phase motions will not completely cancel one another out.” (Perry 2014, 111)

- O travejamento dos dois instrumentos é diferente, especialmente abaixo da abertura. Enquanto a guitarra clássica apresenta um travejamento em leque diagonal ou mesmo vertical, a guitarra *Manouche* possui um travejamento minimalista com barras horizontais.

Influência do travejamento

Como já observado em relação as guitarras *Manouches* GB e PB, diferenças no travejamento influenciam diretamente a forma como os modos vibratórios aparecem e se distribuem num instrumento. A guitarra clássica normalmente apresenta um travejamento em leque que distribui a energia ao longo do tampo. Em contraste, a guitarra *Manouche* apresenta como já vimos, 4 ou 5 barras horizontais sólidas. “Bernard Richardson observou que as barras atravessando o grão do tampo tem mais influência nos modos do tampo do que aqueles alinhados com o grão” (Inta 2007, 60). Uma distinção na natureza vibratória que pode ser observada entre guitarra clássica e guitarra *Manouche* está na região frequencial em que o tampo se separa em duas zonas de vibração vertical e em duas zonas de vibração horizontal.

Nos modos de baixa ordem, um comportamento similar ao da guitarra *Manouche* foi previamente encontrado em guitarras clássicas que apresentavam um travejamento minimalista (semelhante ao da guitarra *Manouche* (figura 6.11)), demonstrando que o travejamento, como já observado na comparação entre as guitarras *Manouches*, tem uma influência direta nas formas modais e ordem em que elas se apresentam.

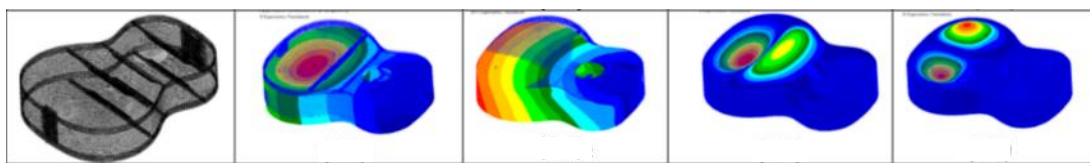


Figura 6.11 - Modos relacionados a travejamento similar ao utilizado na guitarra *Manouche*.

Como exposto na tabela 7, a separação do tampo em duas zonas horizontais de vibração acontece em frequências mais baixas na guitarra *Manouche* em comparação à guitarra clássica e a divisão do tempo em duas zonas verticais de vibração ocorre em frequências mais baixas na guitarra clássica.

Guitarra	2 zonas verticais	2 zonas horizontais
<i>Manouche GB</i>	f_4 - 400Hz	f_3 - 360Hz
<i>Manouche PB</i>	f_8 - 572Hz	f_3 - 304Hz
Clássica	f_3 - 268Hz	f_4 - 436Hz

Tabela 7 – Divisão do tampo em duas zonas de vibração em guitarra clássica (Richardson 1994) e *Manouches* analisadas.

Em guitarras clássicas com travejamento em leque simétrico, o modo f_3 mostra-se bastante simétrico (figura 6.12 - (a)). Como consequência, esse modo costuma ter uma radiação ineficaz, uma vez que as fases opostas das duas regiões do tampo se anulam. Já os outros modos, que tem um padrão vibratório mais assimétrico, radiam, certamente, de forma mais eficaz.

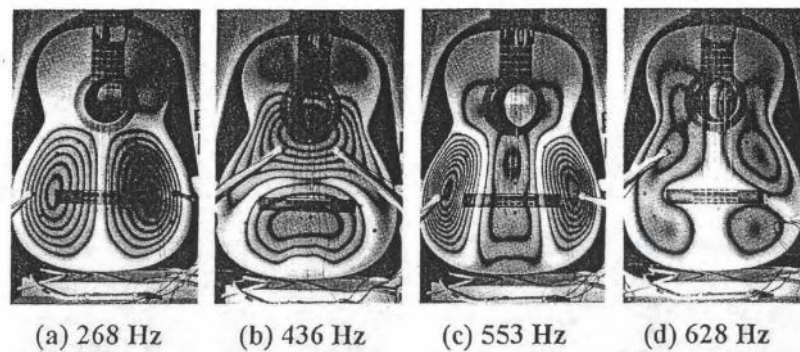


Figura 6.12 - Modos f_3 , f_4 , f_5 e f_6 numa guitarra clássica.

A diferente posição desses modos ao longo das frequências na guitarra clássica e *Manouche* é causada por um travejamento distinto e ajuda, potencialmente, a explicar diferenças de timbre entre os dois instrumentos. Lembremos por exemplo, que nas guitarras PB encontramos modos (f_2) na região frequencial até 261Hz. Esses modos são monopolos que costumam ter uma radiação eficaz. Na guitarra clássica de Richardson (figura 6.12), encontramos f_3 que provavelmente tem uma radiação ineficaz na mesma região frequencial, à 268Hz.

Na região entre 500-600 Hz, as guitarras clássicas costumam apresentar modos com mais de uma linha nodal vertical (figura 6.12 - (c)). A guitarra *Manouche*, no entanto, como foi possível observar (figuras 6.6 e 6.7), nunca apresenta mais de uma linha nodal vertical nessa região frequencial. Por volta de 580Hz a guitarra GB, por exemplo, exhibe

mesmo duas linhas nodais horizontais. Isso acontece em consequência da ausência de um travejamento em leque enrijecendo o instrumento no sentido de seu comprimento e como já observado, pela existência de um travejamento sólido no sentido de sua largura. Mihălcică (2020, 14) já havia observado, comparando guitarras com o travejamento em leque a uma guitarra com barras horizontais, que as guitarras com o travejamento em leque tinham uma melhor resposta nas frequências acima de 500 Hz: “a influência que o travejamento em leque exerce na resposta dinâmica dos corpos das guitarras é observada em frequências mais altas, por meio de dois aspetos: 1 - a formação de modos particulares de vibração, que não são encontrados nas demais estruturas e 2 - a sequência de modos de vibração que diferem de uma estrutura para outra”. Também é necessário levar em consideração que na guitarra clássica, o cavalete é colado ao tampo, aumentando sua rigidez (Jansson 2002).

Conclusão

Através do estudo dos modos na guitarra *Manouche* pudemos observar que quando comparada a uma guitarra clássica, a inexistência de um travejamento em leque e uma maior rigidez no sentido da largura definem não só a diferente posição de f_3 e f_4 (ou f_8 em PB) ao longo das frequências, mas também a forma como a energia se distribui em vários modos, determinando assim, diferenças no comportamento vibratório não só entre as guitarras PB e GB, mas também entre guitarras *Manouches* e clássicas.

Capítulo VII - Análise comparativa de diferentes guitarras *Manouches*

Nesse capítulo comparo um conjunto de guitarras *Manouches* que foram estudadas através do método de identificação modal apresentado no capítulo anterior. Para garantir uma representação significativa do instrumento, nos ensaios foram utilizadas guitarras construídas por alguns dos principais *luthiers* e fabricantes de guitarras *Manouches* da atualidade.

7.1 - Preparação dos ensaios laboratoriais

Essa parte do trabalho tem como objetivo observar as diferenças e semelhanças que podem existir entre diversas guitarras *Manouches*. Os ensaios laboratoriais foram preparados de maneira análoga ao capítulo anterior porém, ao invés de 140 pontos, foram excitados 2 pontos no tampo de cada guitarra analisada, que correspondiam a disposição dos acelerômetros posicionados próximo ao cavalete e no tampo superior do instrumento (figura 7.1).



Figura 7.1 - Os dois os dois acelerômetros fixados no tampo do instrumento.

7.2 - Instrumentos analisados

Visando representar a variabilidade de instrumentos existentes no mercado e focando-se em instrumentos de boa qualidade, foram analisados três instrumentos de fabrico industrial (Gitane D500, Galato Angelo Debarre e Altamira) e nove instrumentos fabricados por *luthiers* - entre eles um instrumento histórico (Busato Grande Modele de 1947) e outros 8 instrumentos de qualidade profissional fabricados por alguns dos principais *luthiers* da atualidade (Dupont Veille Reserve, Dupont Md 60, Gaffiero AXCL, Gaffiero Original, Leo Eimers, Olivier Marin, Geronimo Mateos e Chez Jaquet), totalizando doze instrumentos. O estudo de sete dos instrumentos mencionados, incluindo os instrumentos de maior valor e de *luthiers* renomados foi possível graças a Laurent Murelli e da equipe do *Guitare Village* em Paris (Domont) que aceitaram colaborar com

essa pesquisa disponibilizando os instrumentos para análise. Além das 12 guitarras *Manouches*, também foram analisadas duas guitarras clássicas (tabela 8).

Tipo		Fabricante / <i>Luthier</i>
1	Grande Bouche (GB)	Altamira
2	Grande Bouche (GB)	Gitane D500
3	Grande Bouche (GB)	Dupont Veille Reserve
4	Petite Bouche (PB)	Busato Grand Modele
5	Petite Bouche (PB)	Chez Jaquet
6	Petite Bouche (PB)	Dupont Md 60
7	Petite Bouche (PB)	Galato Angelo Debarre
8	Petite Bouche (PB)	Gaffiero AXCL
9	Petite Bouche (PB)	Gaffiero Original
10	Petite Bouche (PB)	Geronimo Mateos
11	Petite Bouche (PB)	Leo Eimers
12	Petite Bouche (PB)	Olivier Marin
13	Clássica (CL)	José Romero
14	Clássica (CL)	Fernando Vanini

Tabela 8 – Instrumentos analisados.

7.3 - Análise das funções de transferência

A figura 7.2 apresenta a magnitude das funções de transferência para o conjunto de guitarras *Manouches* medidas, bem como para os dois tipos de guitarras separadamente, i.e., GB e PB. A primeira impressão é a de que todas as guitarras têm globalmente a mesma resposta vibratória, com um comportamento modal bem definido nas baixas frequências até 1000 Hz e que gradualmente passa a ser menos marcado à medida que a frequência aumenta.

Na tentativa de evidenciar semelhanças e diferenças de comportamento entre guitarras GB/PB, a figura 7.3 apresenta uma interpretação estatística desses dados, obtida calculando a média¹ (linha azul-escura) e o desvio padrão² (região azul-claro) das funções de transferência para cada tipo de guitarra (GB e PB). A média é neste caso um quantificador difícil de interpretar uma vez que pode existir uma compensação entre

¹ Média de todas as funções de transferência em cada frequência.

² O desvio padrão é uma medida que indica o quanto um conjunto de dados é uniforme.

instrumentos, porém, o desvio padrão fornece um índice da variabilidade das respostas das guitarras de um mesmo tipo. Notavelmente, para as guitarras PB, observa-se um desvio padrão pequeno até 300 Hz, o que demonstra um comportamento vibratório semelhante e reflete uma certa consistência no que diz respeito aos objetivos dos construtores. Sem surpresa, o desvio padrão passa a ser maior acima de 300 Hz, evidenciando diferenças de construção entre as guitarras.

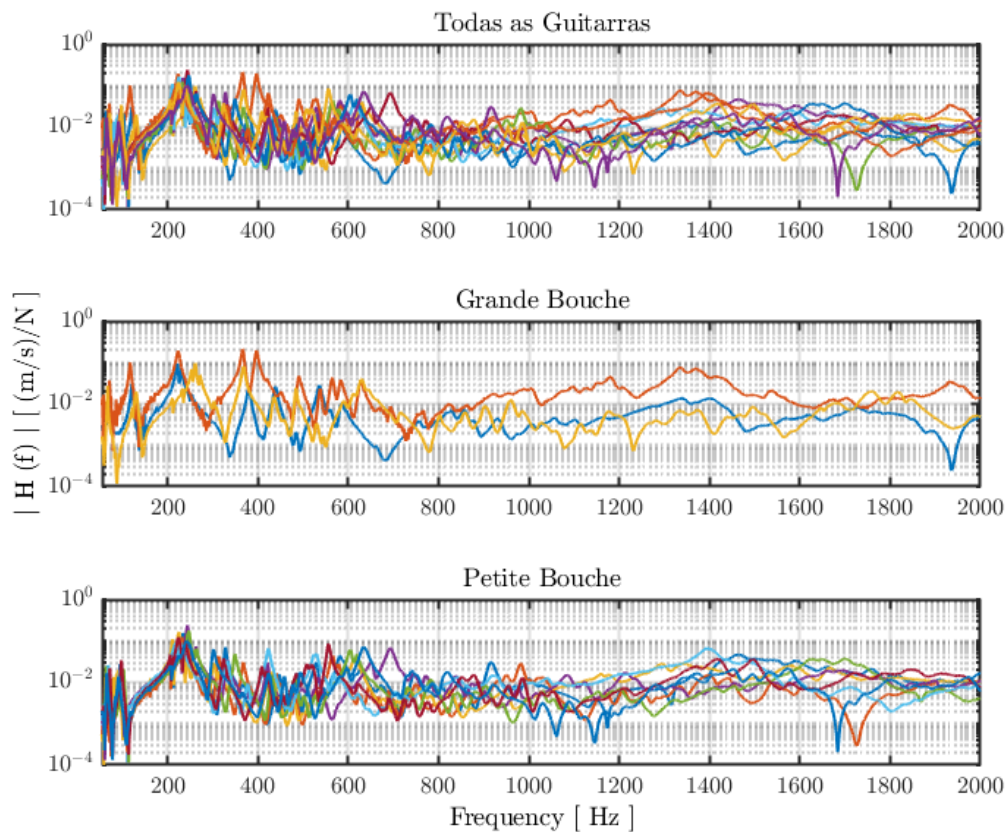


Figura 7.2 – Magnitude das funções de transferência obtidas para o conjunto de guitarras Manouches (acima), agrupadas em guitarras GB (meio) e PB (abaixo).

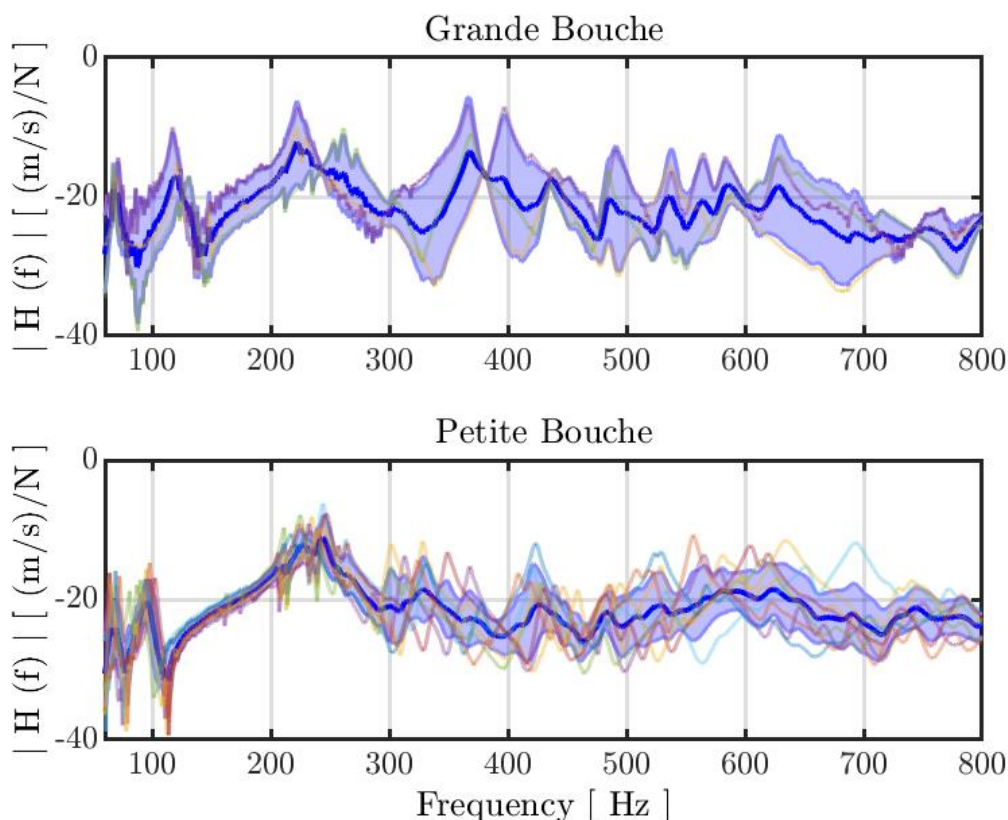


Figura 7.3 – Magnitude das funções de transferência obtidas para o conjunto de guitarras *Manouches*, agrupadas em guitarras GB (acima) e PB (abaixo). A linha azul-escura representa a média das funções de transferência e os limites da zona azul-claro representa o desvio padrão dessas medições.

É possível ainda observar outras diferenças entre guitarras GB e PB:

1. Em primeiro lugar, pôde-se notar que a frequência do primeiro modo f_1 por volta de 100 Hz, é diferente para os dois tipos de guitarra. Essa frequência é superior para as guitarras GB em relação as guitarras PB. Este modo, que é originado pelo acoplamento entre a ressonância de Helmholtz (da caixa de ar) e o primeiro modo do tampo superior, é influenciado pelo volume da caixa de ar e pela superfície da abertura. Assumindo que o volume da cavidade nas guitarras GB e PB é similar, essa variação tem como origem a diferença das superfícies das aberturas. Como demonstrado em Chaigne e Kergomard (2016), é esperado que um aumento da superfície da abertura provoque um aumento das frequências naturais do sistema acoplado, como é aqui observado comparando esses dois tipos de guitarras;
2. A partir da figura 7.4 é possível observar uma diferença de amplitude nas respostas entre as guitarras GB e PB para o modo f_1 . Em média, as guitarras GB tem uma resposta maior para esse modo, implicando que a vibração das cordas é

mais facilmente transferida para o corpo nessas guitarras (GB). Como consequência, a radiação sonora das frequências graves é certamente mais eficaz e isso pode explicar porque que as guitarras GB são em geral caracterizadas como tendo graves mais pronunciados do que as guitarras PB (observação aliás, compartilhada por músicos e *luthiers* que costumam afirmar que as guitarras GB seriam “mais graves” que as PB);

3. É também notável (figura 7.4) que na gama 300-500 Hz, as guitarras GB tem uma resposta de amplitude maior do que as PB. Seguindo os argumentos anteriormente apresentados, isso indica que a radiação sonora para estas frequências é mais eficaz nas guitarras GB e certamente este resultado pode ser relacionado com a sua utilização mais percussiva e com a função de acompanhamento. De facto, quanto maior é a resposta vibratória, maior será a radiação sonora, enquanto menor será a duração da vibração da corda.

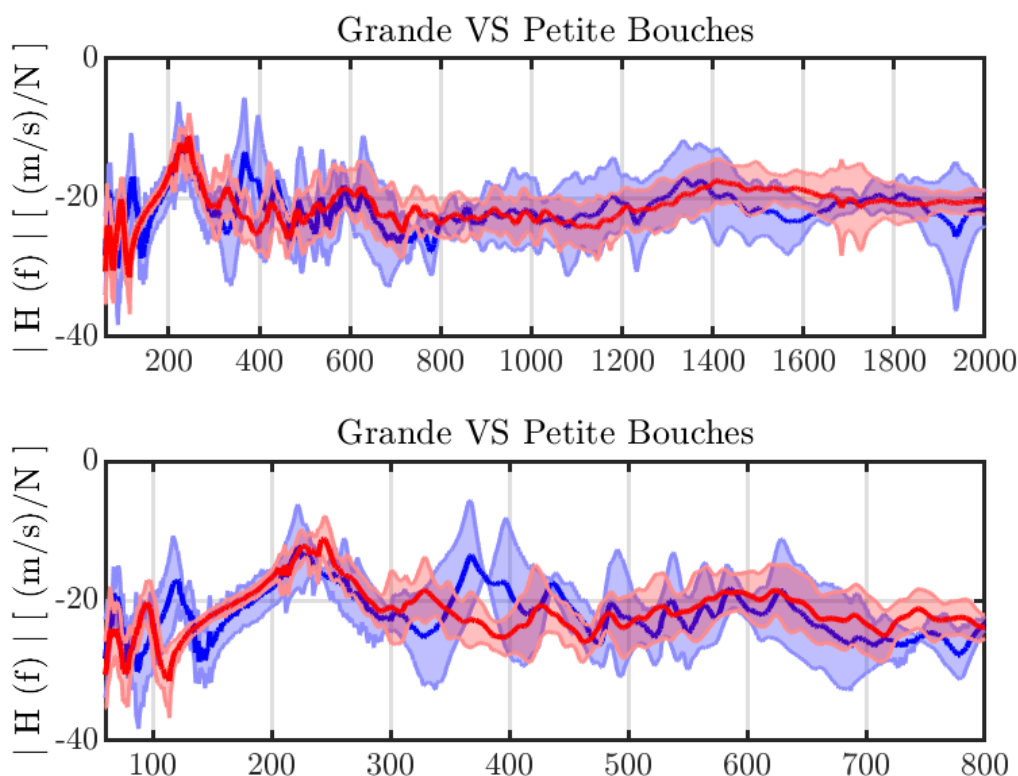


Figura 7.4 – Comparação das médias e dos desvios padrões das funções de transferência para as guitarras GB (azul) e PB (vermelho). As linhas mais escuras representam as médias enquanto que as linhas mais claras representam os limites dos desvios padrões.

A figura 7.5 apresenta as frequências modais identificadas em função do índice do modo para cada guitarra estudada. Como já referido anteriormente, confirma-se que a frequência do modo f_1 é superior para as guitarras GB em comparação as guitarras PB. Outra diferença notável entre guitarras GB e PB ocorre na região dos 200-350 Hz, na qual é possível observar que a densidade modal é em geral maior para as guitarras PB. Uma vez que os modos enfatizam certas frequências, as sonoridades nesta gama de frequências serão realçadas.

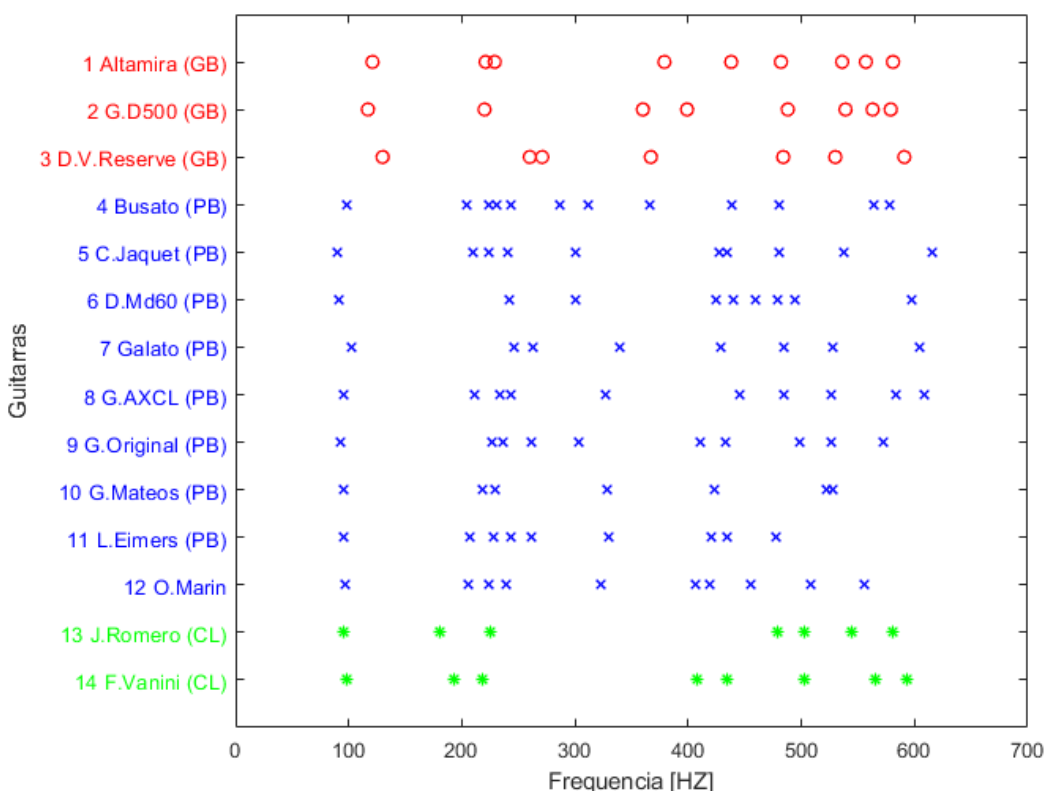


Figura 7.5 – Frequências modais medidas no conjunto de guitarras estudadas. As guitarras são apresentadas por tipo (GB, PB e clássica).

Ainda observando a figura 7.5, ao comparar as guitarras *Manouches* com as clássicas, também é possível averiguar que:

1. As guitarras *Manouches* apresentam modos na gama dos 250-400Hz, enquanto nas guitarras clássicas (CL) essa região apresentou uma ausência de modos;
2. f_1 ocorre em frequências similares nas guitarras clássicas e *petite bouche*;
3. Nas guitarras clássicas, f_3 ocorre na mesma região que f_2 nas *Manouches*. É válido observar que nas guitarras clássicas f_3 é um dipolo simétrico e que normalmente apresenta uma radiação ineficaz, enquanto f_2 nas *Manouches* é o modo do tampo (monopolo) e certamente tem uma radiação eficaz.

Todos esses fatores irão certamente afetar o timbre dos instrumentos e, aliados ao diferente tipo de cordas utilizadas³, ajudam a explicar a natureza sonora diversa que pode ser facilmente discernida quando ouvimos uma guitarra *Manouche* ou uma guitarra clássica.

Uma leitura mais global dos resultados de cada guitarra (GB e PB) pode ser feita analisando uma versão filtrada da função de transferência, calculando uma média dentro de uma janela deslizante ao longo das frequências. Ao calcular a média, a influência local das ressonâncias e antirressonâncias passa ser menos preponderante e assim são evidenciadas tendências gerais das funções de transferência. Isso permite evidenciar mais facilmente possíveis diferenças entre instrumentos de um conjunto e analisar a ênfase de zonas espectrais específicas de maneira similar aos formantes⁴ observados na fonacão⁵.

A análise apresentada na figura 7.6 concerne um grupo de guitarras PB para as quais foi calculada a média deslizante dentro de uma banda frequencial equivalente a 1000 Hz. Observa-se que todas as guitarras têm o mesmo comportamento até 2000 Hz, com um valor médio constante e uma fase nula. Acima deste valor, aparecem ligeiras variações na amplitude da reposta de cada instrumento que são acompanhadas por variações na fase da reposta. Esta modulação de amplitude que acontece numa larga gama frequencial, i.e. 2000-5000Hz, encontra-se também em bandolins (Cohen & Rossing 2003) e faz lembrar o característico *bridge hill* encontrado nos violinos e que tem como origem um acoplamento entre as dinâmicas do cavalete e do tampo superior na zona na qual é posto o cavalete. Como se vê na figura, as variações de amplitude e de fase são mais evidentes em alguns instrumentos do que em outros, mas a tendência observada parece ser um comportamento diferente daquele observado nas guitarras clássicas (Woodhouse 2014) para as quais a média da função de transferência ao pé do cavalete converge para um valor constante, sem mudança de fase.

³ Paragrafo 5.9.

⁴ Ressonâncias do trato vocal.

⁵ Funções mecânicas relacionadas à produção de um som audível da voz e controle do som na produção de um fonema definido.

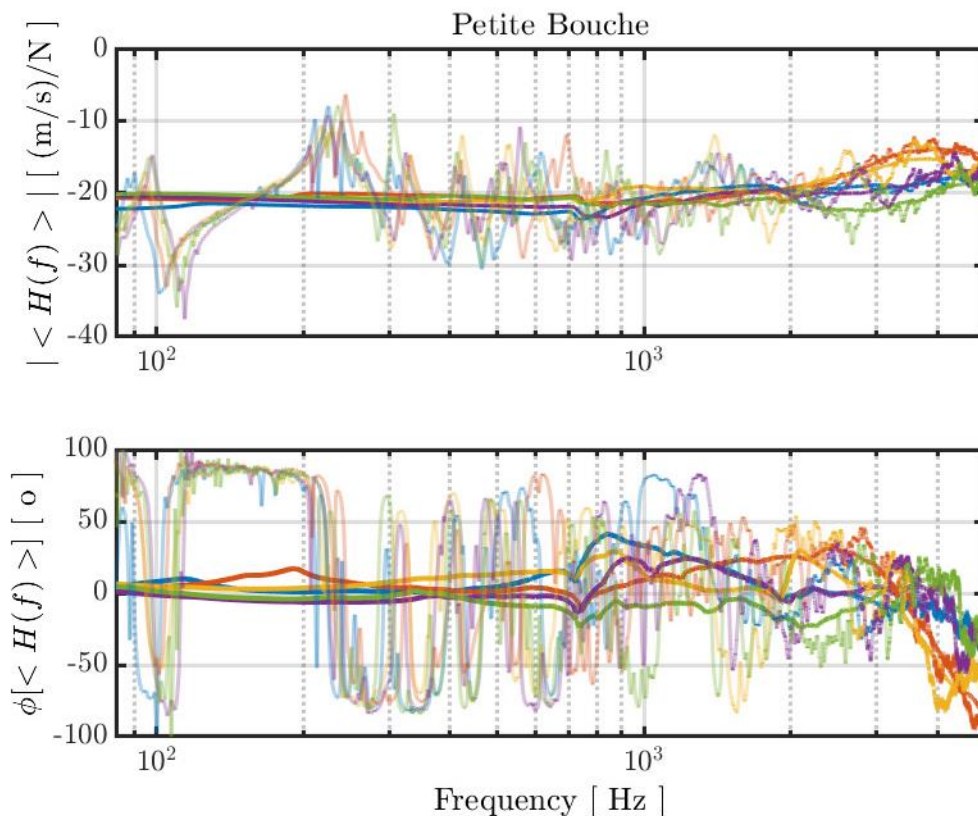


Figura 7.6 - Magnitude e fase de um grupo de guitarras *Petite Bouche* (*Chez Jacquet, Leo Eimers, Geronino Mateos, Olivier Marin e Gaffiero Original*).

7.4 - Amortecimentos modais

Como já mencionado, os amortecimentos modais estão relacionados com os fenómenos de dissipação. Apesar destes terem influência na percepção sonora, o *luthier* não tem qualquer controle sobre os mesmos uma vez que finaliza o instrumento. Os amortecimentos modais identificados para as guitarras analisadas são apresentados na figura 7.7.

Os dois primeiros modos foram os que apresentaram uma maior variação em relação às taxas de amortecimento. A partir de 250Hz a maior parte dos instrumentos apresenta uma variação do amortecimento que se restringe a valores entre 0,25% e 1%. Como pode-se observar na figura 7.7 não se observam padrões significativos que possam sugerir algum comportamento específico para esse grupo de guitarras analisadas.

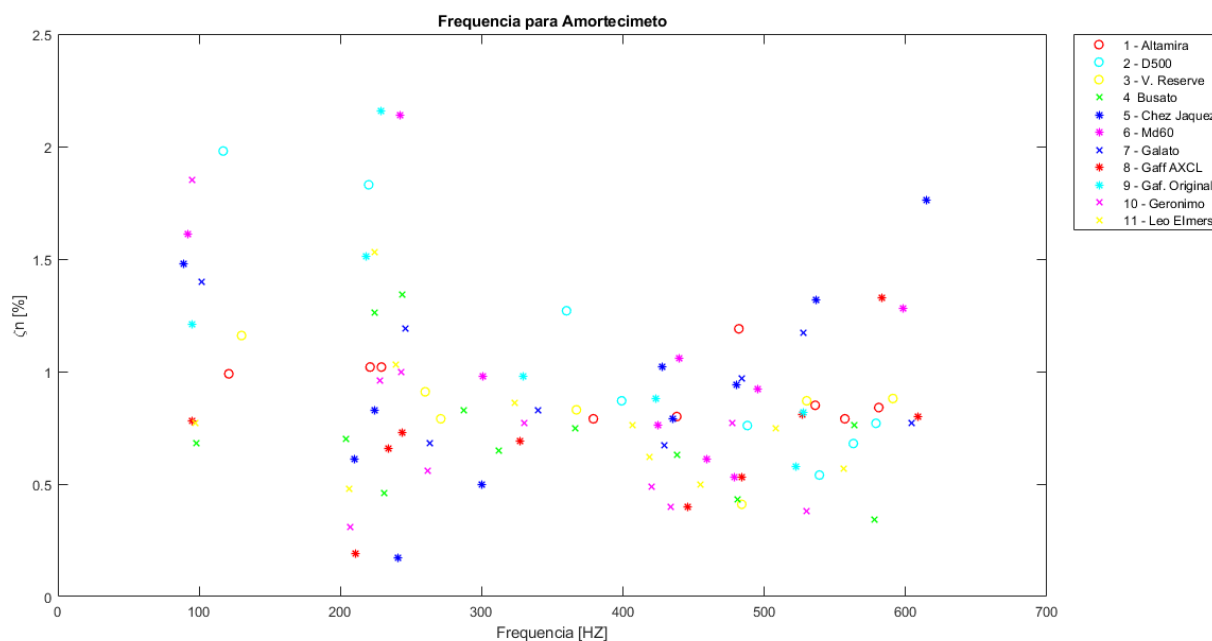


Figura 7.7 – Amortecimentos relativos às frequências das guitarras medidas.

7.5 - Conclusão

O estudo comparativo de um grupo de guitarras *Manouches* permitiu evidenciar semelhanças e diferenças entre os instrumentos analisados. Nessa investigação foi possível relacionar o comportamento vibracional de guitarras *grande* e *petite bouche* com a sua utilização usual como instrumento de solo ou acompanhamento. Observaram-se ainda particularidades vibratórias que distinguem a guitarra *Manouche* da guitarra clássica.

Todas as guitarras *Manouches* aqui estudadas exibiram globalmente a mesma resposta vibratória com um comportamento modal bem definido nas baixas frequências até 1000 Hz e que gradualmente se distingue à medida que a frequência aumenta. As guitarras PB apresentaram um comportamento particularmente próximo até 300Hz indicando uma consistência na construção de instrumentos diversos.

Em relação ao modo f_1 , as guitarras *Manouches* podem ser separadas em dois grupos: as *petite bouche* que apresentaram f_1 numa região frequencial semelhante à das guitarras clássicas e as *grande bouche* que apresentam f_1 em frequências mais altas. As guitarras GB também apresentaram uma maior amplitude de resposta para f_1 , sugerindo possuírem um grave mais pronunciado. O modo f_1 não pareceu seguir nenhum padrão

em relação ao seu amortecimento, com valores variando entre todos instrumentos analisados.

O modo f_2 está ligado à anatomia do instrumento e essa é uma variável que muda pouco de uma guitarra *Manouche* para outra. Como observado em f_1 , f_2 apresentou uma grande diferença na taxa de amortecimento entre os instrumentos, confirmando o acoplamento entre as diferentes partes do instrumento nesse modo. O modo f_2 ocorreu numa mesma região frequencial para todos os instrumentos analisados, no entanto, a densidade modal na região do 200-350Hz é superior nas guitarras PB. As guitarras GB em contrapartida, apresentaram maiores respostas de amplitudes entre 300-500Hz.

Quando guitarras clássicas foram comparadas às *Manouches*, notou-se que nas guitarras *Manouches* o modo f_3 acontece por volta nos 350Hz, enquanto as guitarras clássicas estudadas não apresentaram modos nessa zona. Essa região frequencial também foi a que apresentou taxas de amortecimento mais próximas entre as diversas guitarras *Manouches*.

A análise das tendências frequenciais médias permitiu observar que as guitarras *Manouches* estudadas apresentam um comportamento similar até 2000 Hz. Entre 2000-5000 Hz, no entanto, foi encontrada uma modulação de amplitude que faz lembrar o característico “*bridge hill*” comumente visto em violinos. Esse comportamento vibratório diverge do normalmente encontrado em guitarras clássicas e será explorado em mais detalhes no próximo capítulo.

Capítulo VIII - O cavalete utilizado na guitarra *Manouche*

Nesse capítulo busco compreender a influência do tipo de cavalete utilizado em guitarras *Manouches* no som desses instrumentos. Comparo dois cavaletes analisados isoladamente e montados num mesmo instrumento.

8.1 - Modificações na guitarra

Uma vez que o instrumento foi finalizado pelo *luthier*, não restam muitas opções para modificar o som do instrumento. No entanto, pequenas modificações costumam ser operadas pelos músicos, buscando acomodar a sua forma de tocar ou alterar o som do instrumento. Na guitarra clássica a modificação mais comum é a substituição das cordas¹ e a modificação da altura das mesmas através do ajuste do rastilho (figura 8.1).



Figura 8.1 – Substituição do rastilho.

Luthiers também podem adicionar alguma massa ao interior do instrumento para modificar suas propriedades vibratórias, no entanto, esse procedimento é algo que necessita alguma maestria, não sendo algo comum à um músico que normalmente não conhece a natureza acústica e vibratória dos instrumentos ao ponto de pensar em termos de modificação da massa do instrumento.

A guitarra *Manouche* oferece uma outra possibilidade de facilmente “modificar” o instrumento. Como nessa guitarra o cavalete é apenas apoiado sobre o tampo, preso pela pressão das cordas como em um violino, a sua substituição é extremamente simples bastando afrouxar as cordas para removê-lo. Como observado no capítulo V, os *luthiers* especializados na construção da guitarra *Manouche* concordam que o cavalete utilizado nessas guitarras é de grande influência no som instrumento. No entanto, será que a

¹ Existem diversos fabricantes que oferecem as mais variadas tenções e diferentes combinações de materiais como por exemplo Savarez, D’Addario, Pyramid, etc.

modificação do cavalete numa guitarra *Manouche* pode realmente afetar seu comportamento e por consequência o som que ouvimos quando o instrumento é tocado?

8.2 - Influência do cavalete

Numa tentativa de avaliar a influência do cavalete no comportamento vibratório das guitarras *Manouches*, esse capítulo focar-se-á no estudo dessa peça essencial na transmissão da vibração da corda para o corpo do instrumento, analisando os comportamentos vibratórios de cavaletes em duas configurações: (1) montados numa base rígida e (2) montados numa guitarra (Gitane-D500).

Para esses ensaios, foram escolhidos dois cavaletes distintos, um de *luthier* e outro de fábrica² (figura 8.2), com as características listadas na tabela 9:



Figura 8.2 - Cavalete de fábrica (acima) e de luthier (abaixo).

	ℓ [mm]	m [kg]	h [mm]	a [mm]
Cavalete de fábrica	12,5	0,011	13,7	67,5
Cavalete de <i>luthier</i>	12,5	0,013	16	57

Tabela 9 - Comprimento, massa, altura e distância entre pés para os dois cavaletes estudados.

Num primeiro passo, foram medidas as funções de transferência dos cavaletes isolados usando um protocolo similar ao desenvolvido para medir as respostas vibratórias das guitarras. Nesses ensaios os cavaletes, posicionados numa base rígida, foram colados ao nível dos pés (do cavalete) com cola forte e sem nenhum pré-constrangimento devido às cordas, para serem impactados na direção vertical que é a direção principal na qual as cordas excitam o tampo harmônico da guitarra. As respostas dos cavaletes foram medidas

² Cavalete fornecido com o instrumento.

usando um laser, de maneira a evitar eventuais perturbações devidas à massa adicional que um sensor acrescenta uma vez que os cavaletes são objetos relativamente leves (figura 8.3). A velocidade do cavalete foi medida ao nível do ponto de contacto com a corda Mi grave enquanto que a excitação era dada nos diversos pontos de contacto com as cordas, permitindo a identificação das deformadas modais.



Figura 8.3 - Medição da função de transferência dos cavaletes montados numa base rígida.

Os resultados apresentados na figura 8.4 são as funções de transferência obtidas nesta configuração. Uma primeira observação é que os dois cavaletes isolados tiveram respostas bastante similares, tanto ao nível das frequências dos seus modos bem como ao nível da amplitude da resposta. Em particular, observou-se um primeiro modo por volta

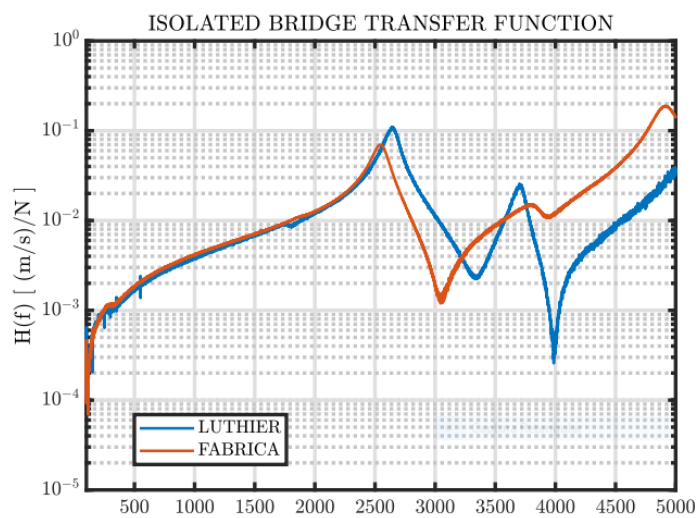


Figura 8.4 - Função de transferência de dois cavaletes montados numa base rígida.

de 2500Hz, seguido por outro na volta dos 3700 Hz. A presença dessas ressonâncias ilustra a função de filtro que os cavaletes desempenham em relação à transmissão das frequências das cordas para o corpo.

Uma análise modal sucinta dos cavaletes evidenciou as formas modais associadas aos três primeiros modos. Uma primeira identificação modal permitiu evidenciar a deformada do primeiro modo que é apresentada na figura 8.5 (lado direito) no caso do cavalete de *luthier*. É um modo de vibração transversal, principalmente na direção perpendicular ao tampo e que excita sobretudo os modos simétricos do tampo (que são os modos suscetíveis de radiar energia acústica de maneira eficaz como já foi comentado anteriormente). Outra identificação modal, desta vez excitando e medindo a resposta do cavalete na direção paralela ao tampo, evidenciou outro modo na volta 1800 Hz, que quase não responde na direção perpendicular ao tampo como se pode ver na figura 8.4. Este modo corresponde também a um movimento transversal do cavalete, mas desta vez, principalmente na direção paralela ao tampo como se pode ver na figura 8.5, e que assim será dificilmente excitado pelos movimentos transversais das cordas.

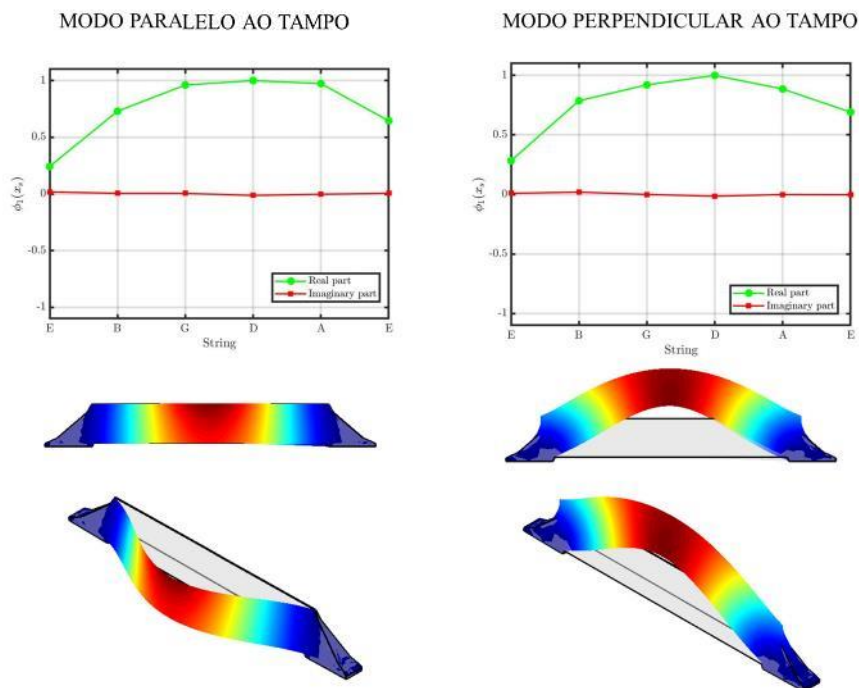


Figura 8.5 - Formas modais identificadas para os primeiros modos do cavalete de luthier montado numa base rígida. Esquerda: modo na volta de 1800 Hz. Direita: modo na volta de 2500 Hz. Acima: resultados da identificação experimental. Abaixo: ilustração do movimento com vista lateral e 3D.

Num segundo passo, cada um dos cavaletes foi montado na mesma guitarra (Gitane-D500) e foram medidas um conjunto de funções de transferência, impactando o cavalete em cada ponto de contacto com as cordas e medindo a resposta do cavalete próximo à corda mais grave usando o laser (figura 8.6). Os resultados (figura 8.7) mostraram que globalmente, as respostas dos dois cavaletes montados são muito parecidas até 1500 Hz, que se diferenciaram na gama 1500-4000 Hz e que voltaram a ser similares para as altas frequências ($f > 4000$ Hz), com uma resposta que converge num valor constante (i.e. independente da frequência).

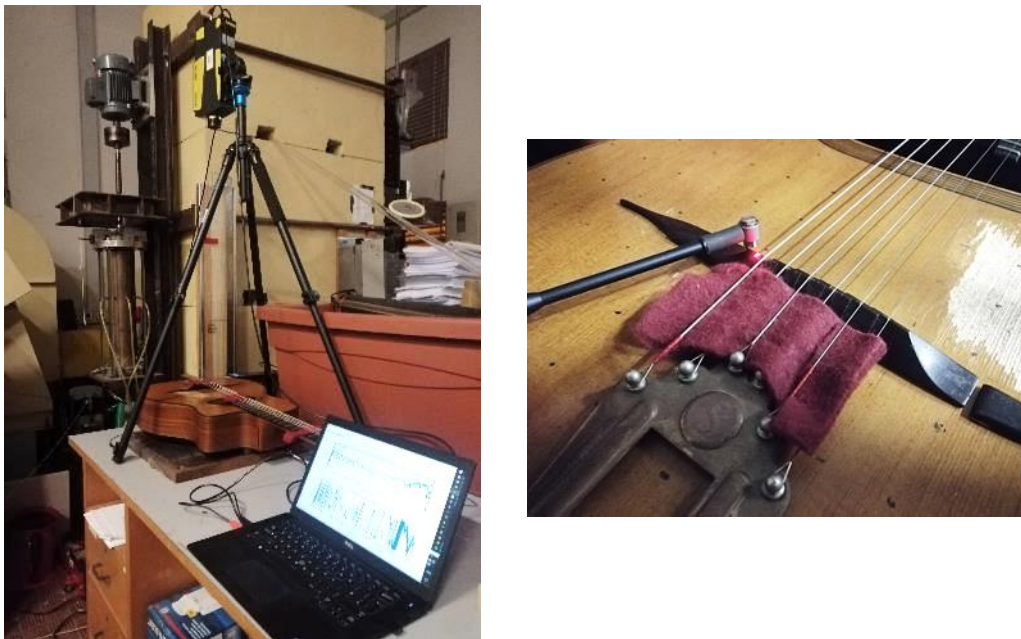


Figura 8.6 - Medição da função de transferência de entrada da guitarra.

Nas baixas frequências, é o comportamento modal do corpo da guitarra que predomina sendo, assim, independente do cavalete. Na gama de 1500-4000 Hz, aparece uma modulação da amplitude das ressonâncias que resulta em amplitudes de resposta similares às dos modos principais de baixa frequência. Notou-se ainda que essas modulações são diferentes consoante o cavalete usado. Esses resultados, lembram os observados nos violinos e mais precisamente o fenómeno de “*bridge hill*” (Cremer 1984, Jansson & Niewczyk 1999, Woodhouse 2005). Na literatura sobre a guitarra, não existem referências a algo equivalente a um *bridge hill* e assim a existência desse “*hill*” no caso da guitarra *Manouche* é um aspeto peculiar e diferenciador em relação as guitarras clássicas.

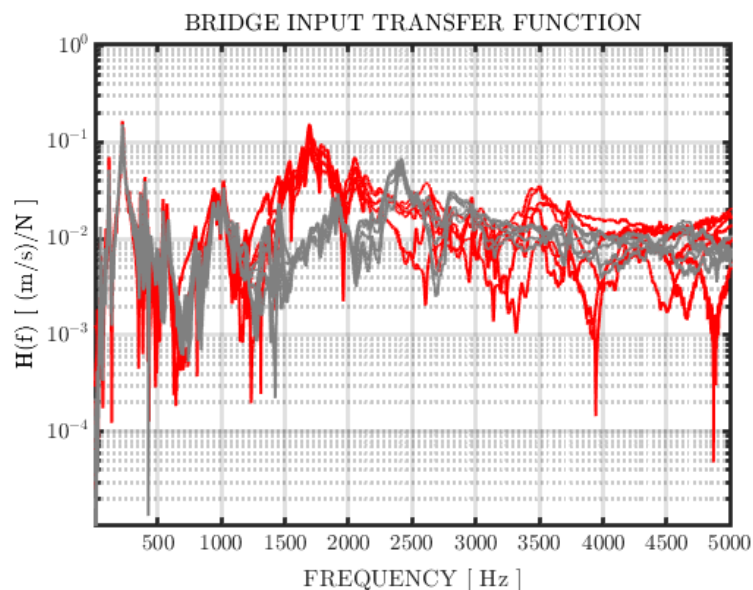


Figura 8.7 - Funções de transferência de entrada de uma guitarra (D500) montada com cada um dos cavaletes. Excitação dada no cavalete em cada ponto de contacto com as cordas. Resposta medida do lado da corda *Mi grave*. Cinzento: *luthier*; vermelho: *fábrica*.

A figura 8.8 apresenta duas funções de transferência de entrada e as suas médias e confirma a existência de um formante nos dois casos. Nas guitarras clássicas, a curva média diminui suavemente ao longo da frequência, sem variações específicas, que é o que seria de esperar para a vibração de flexão de qualquer placa, com base no método de Skudrzyk (Skudrzyk 1980). Observou-se também que os “*hills*” estão claramente em zonas frequenciais diferentes para os dois cavaletes: entre 1500 e 2000 Hz para o cavalete de fábrica e 2500 Hz para o cavalete de *luthier*. Também se notou uma segunda ligeira modulação nas frequências perto de 3000 Hz e 2800 Hz respetivamente. Além disso, essas modulações correspondem a zonas frequenciais para as quais o sistema auditivo humano é particularmente sensível e certamente acarretam em duas sonoridades diferentes para o mesmo instrumento, o que explicaria a preferência de músicos para um certo cavalete (em detrimento de outro) na regulação do som dos seus instrumentos (*setup*). Devido ao *boost* nessa região frequencial, a utilização deste tipo de cavalete também ressaltará o brilho sonoro consequente do uso de cordas de metal,

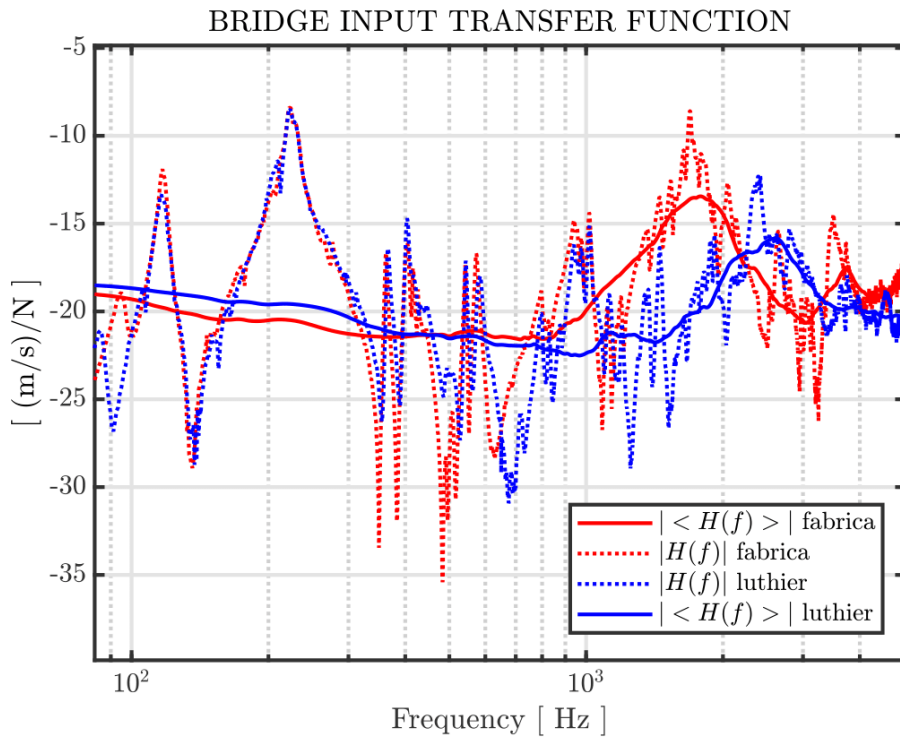


Figura 8.8 - Função de transferência de entrada da mesma guitarra montada com cada um dos cavaletes. Medição e média deslizante.

Finalmente, a figura 8.9 apresenta uma sobreposição das funções de transferência de entrada da guitarra montada com os dois cavaletes e dos dois cavaletes isolados. Como era de se esperar, as frequências dos “hills” em cada uma das configurações são diferentes uma vez que os sistemas são naturalmente distintos. Além disso, a variação de frequências encontradas entre o cavalete montado e solto são diferentes para cada sistema. Para o cavalete de *luthier*, a frequência do primeiro modo passa de 2600 Hz (solto³) para 2500 Hz (montado) enquanto temos diferenças mais pronunciadas para o cavalete de fábrica, com uma alteração de 2500 Hz (solto) para 1700 Hz (montado). Essas diferenças refletem acoplamentos com o corpo da guitarra diferentes para os dois cavaletes, no entanto, seria necessário um estudo cuidadoso e sistemático, com a ajuda de um modelo matemático simples, para entender precisamente as razões dessas tendências.

³ Fixado numa base rígida, como observado anteriormente.

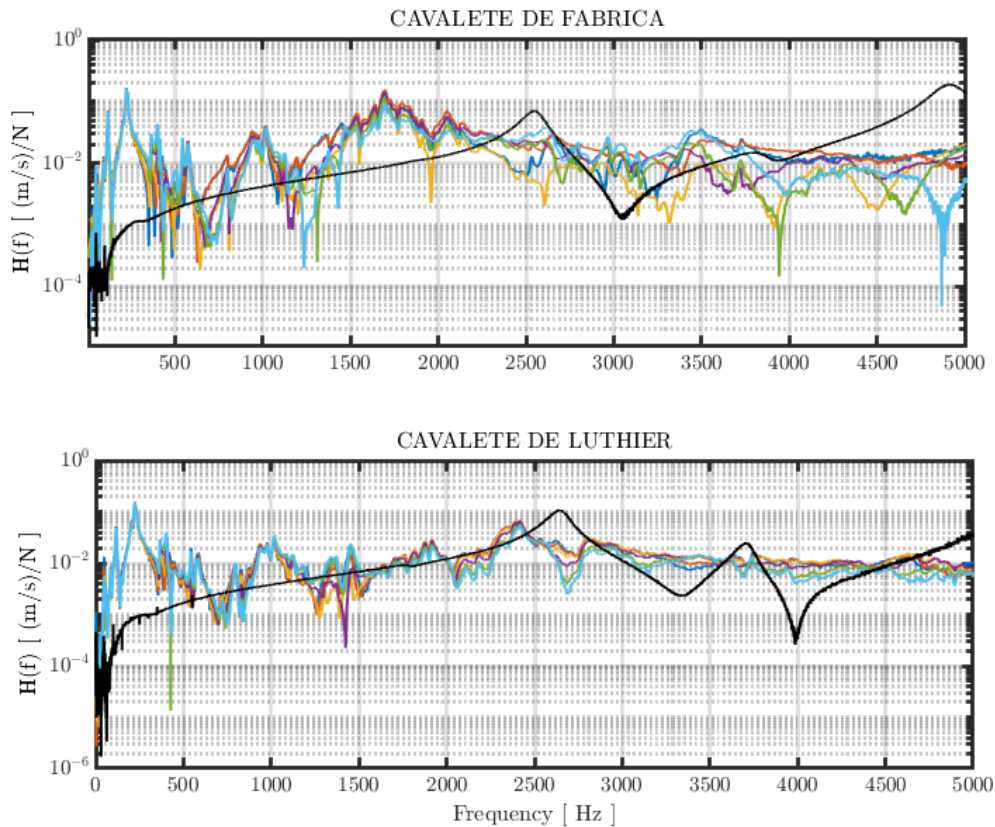


Figura 8.9 - Função de transferência de entrada da mesma guitarra (D500) montada com cada um dos cavaletes e função de transferência do respectivo cavalete isolado. Excitação dada em cada ponto de contacto com as cordas. Resposta medida do lado Mi grave.

8.3 - Conclusão

O cavalete transmite as vibrações das cordas para a caixa de ressonância. Nesse capítulo, através da medição de dois cavaletes isolados e posteriormente montados num mesmo instrumento em condições mantidas, estudou-se a influência que tal componente exerce na resposta vibratória da guitarra *Manouche*.

Como já esperado, a mudança do cavalete não afeta as frequências baixas uma vez que ele não modifica nem o formato do instrumento nem a cavidade de ar, no entanto, foi observado que na gama de 1500-4000Hz as amplitudes das ressonâncias encontradas são similares às amplitudes de resposta dos modos principais das baixas frequências. A existência deste “*bridge hill*” é um aspeto particular que ocorre no caso da guitarra *Manouche*, uma vez que tal fenómeno não é observado em guitarras clássicas.

É sabido que a audição humana é especialmente sensível a gama frequencial entre 1500-6000Hz (Moore 2014), sendo esta região especificamente importante na perceção da articulação do som. O fato da guitarra *Manouche* possuir modos de grande amplitude

nessa região afeta diretamente a forma como o som deste instrumento é percebido pelo ouvinte acrescentando, certamente, um brilho na sua sonoridade como no caso dos violinos. Assim sendo, a existência deste “*hill*” é certamente um componente importante na sonoridade da guitarra *Manouche*, mas também na percepção de que esse instrumento é capaz radiar o som de maneira mais eficiente que outras guitarras acústicas.

Nos ensaios realizados, também ficou claro que cavaletes diferentes têm um comportamento diverso podendo estar menos ou mais acoplados ao sistema. Levando em consideração as medições efetuadas em ambos os cavaletes, é possível que se perceba uma maior clareza do som quando a guitarra estudada está equipada com o cavalete de *luthier*, uma vez que o mesmo, quando montado no instrumento, apresentou uma resposta mais uniforme nas frequências altas. A guitarra foi testada de forma subjetiva⁴ e parece possuir melhor projeção com o cavalete de *luthier*, no entanto é fácil se equivocar, uma vez que a resposta nas frequências altas (apresentada por esse cavalete) faz com que o som do instrumento se torne mais inteligível ao nosso ouvido.

A substituição do cavalete na guitarra *Manouche* parece ser uma forma viável de se alterar a resposta frequencial do instrumento nas frequências altas. Na escolha de um cavalete por parte do músico ou *luthier*, tal elemento deve ser tratado como parte do sistema e não apenas como um componente isolado. Se a resposta global do sistema privilegiar as frequências altas, um cavalete que acentue ainda mais essas frequências poderá ser inadequado. Por outro lado, num instrumento que carece da presença de agudos ou de articulação sonora, a escolha de um cavalete privilegiando essa região frequencial pode ocasionar uma melhoria na qualidade sonora.

Esse experimento também demonstrou que no caso da guitarra *Manouche* é bem mais fácil modificar as características sonoras do instrumento do que na guitarra clássica, bastando apenas substituir o cavalete que já é móvel, sem a necessidade de operar modificações estruturais na guitarra. Numa situação positiva a substituição desse elemento pode favorecer o timbre, a eficiência e a radiação sonora do instrumento. No mais, os ensaios laboratoriais confirmaram a afirmação de *luthiers* especializados de que assim como no violino, na guitarra *Manouche* o cavalete é uma peça chave na qualidade sonora do instrumento.

⁴ Audição do som do instrumento.

Parte III - Em busca do “Som *Manouche*”

Na segunda parte desta tese foram apresentadas a história, a constituição e as características vibratórias da guitarra *Manouche*. Nessa terceira parte trato da guitarra *Manouche* inserida num contexto humano, observando as variadas dinâmicas que podem nascer da interação com essa guitarra enquanto objeto. Também discutirei aspectos humanos que circundam a guitarra *Manouche*, buscando compreender como eles influenciam o som do instrumento. Para tanto, considere a utilização deste instrumento e abordagem do mesmo por músicos profissionais e amadores de *jazz Manouche*.

Para desenvolver esta parte do trabalho, foram conduzidas entrevistas e extenso trabalho de campo. Este trabalho de campo se baseou na observação participante - a participação do autor em *jam sessions*, aulas com músicos *Manouche*, testemunhos de festivais, concertos e interação com músicos *Gadje* e *Manouche*. Parte importante desta pesquisa se desenvolveu graças ao diálogo com músicos profissionais e amadores da região de Estrasburgo em França. O trabalho de campo, realizado entre o começo de 2022 e final de 2023, me permitiu além de novas constatações, refletir sobre a experiência musical vivenciada previamente em Estrasburgo, quando ali vivi entre 2008 e 2013. Essa volta a Estrasburgo também me permitiu contextualizar a prática do *jazz Manouche* na região em termos temporais, verificando diferenças na presença deste fazer musical numa época anterior e atual. Uma parte fundamental das reflexões apresentadas nessa tese se desenvolveu graças às aulas semanais que frequentei durante um ano com o guitarrista de origem *Manouche* Francko Mehrstein. Elas me permitiram encontrar um importante espaço para discussão sobre o som com um dos mestres do acompanhamento¹.

Nesta terceira parte abordo a guitarra *Manouche* enquanto veículo da agentividade de Django, bem como a relevância do imaginário construído ao

¹ Acerca do som do instrumento e da influência da técnica instrumental no som.

redor da figura de Django na escolha deste tipo específico de guitarra para essa música; diferenças no aprendizado desta música e na formação do ouvido no contexto de músicos de origem *Manouche* e *Gadje*; a relevância do acompanhamento como algo que define e identifica o *jazz Manouche* e a importância da existência de festivais para perpetuação do mercado que gira ao redor do *jazz Manouche* e do próprio gênero do *jazz Manouche*. Finalmente, tratarei do olhar dos músicos sobre o som do instrumento, descrevendo como as técnicas instrumentais específicas utilizadas nesse gênero musical afetam diretamente o som obtido pelo músico ao tocar o instrumento.

Capítulo IX – Porquê a guitarra *Manouche*?

Nesse capítulo observo a guitarra *Manouche* enquanto objeto inserido num contexto humano, abordando diferentes dinâmicas desenvolvidas entre o ser humano e essa guitarra. Explico a influência de elementos que transcendem o som na escolha e permanência deste instrumento como um ingrediente importante no *jazz Manouche*

9.1 - Instrumentos musicais

Um instrumento musical pode ser visto como mais do que apenas um objeto funcional. Dawe (2012) observa que os instrumentos musicais podem corporificar ideologias e sistemas de valores. Eles também são utilizados em diversos contextos humanos e comunitários sendo uma ferramenta para a vida social (Shaeffner 1968).

Segundo Roda (2007), em geral, os instrumentos musicais se dedicam principalmente à produção ou modificação de som - uma característica que os separa de outros artefactos que produzem som em consequência de seu funcionamento mecânico e da interação com o ser humano (por exemplo refrigeradores, aspiradores ou equipamentos médicos). O som produzido por instrumentos musicais não é uma consequência aleatória de sua manipulação. Muito pelo contrário, o próprio fenómeno sonoro é, simultaneamente, o objetivo e consequência dessa interação.

Dawe (2013) nos lembra que os instrumentos musicais criam sons a serem organizados por nós, seres humanos, e essa é uma dimensão multissensorial especial que não está presente em muitos objetos da cultura material. No caso da guitarra *Manouche*, trata-se de um instrumento universalmente aceito e assimilado na nossa cultura e sociedade (a guitarra) e de uma música também aceita e assimilada (o *jazz*). A compreensão e interpretação de como se dá a relação entre homem e o instrumento musical pode ser mais complexa se tratarmos de outros objetos enquanto instrumentos musicais. Todos os objetos produzem som e podem ser utilizados em criações sonoras, ou como aponta Henry Johnson (1995), todos os objetos produtores de som são certamente capazes de serem objetos que produzem som durante uma forma de comportamento humano que geralmente pode ser rotulada de “fazer música”. Um exemplo seria quando utilizamos objetos que não foram inventados com uma função musical em mente, mas são incorporados ao fazer musical, como por exemplo, uma sirena ou uma máquina de escrever.

Narrativas são construídas ao redor dos instrumentos agregando valores aos mesmos. Richins (1994) classificou os valores que os objetos podem apresentar em: valor utilitário, prazer, representação e laços interpessoais, identidade e autoexpressão. Se aplicarmos essas categorias aos instrumentos musicais obtemos:

1. Valor utilitário – o instrumento é um objeto que tem uma função prática.
2. Prazer – Prazer é parte de tocar um instrumento, essa dimensão lúdica dos instrumentos se manifesta nas línguas inglesa e francesa por exemplo, onde não há mesmo diferença nas palavras utilizadas para jogar um jogo ou tocar um instrumento (respetivamente, *play* e *jouer*).
3. Representação e laços interpessoais – O instrumento proporciona a construção e manutenção de tais laços de diversas formas, seja na troca entre músicos, entre os músicos e não músicos.
4. Identidade e autoexpressão – Manifestado tanto pela ideia de “ser músico”, quanto pelo próprio instrumento, que manifesta ou carrega características identitárias. (Uma guitarra Selmer utilizada por um músico de *jazz Manouche* ou uma Stratocaster para um amante de *rock*).

É verdade que Richins não faz essa análise preferindo posicionar os instrumentos musicais na categoria “recreativa” junto aos equipamentos esportivos. Ora, um instrumento musical pode ocupar um lugar muito mais complexo que o do entretenimento. Numa perspectiva dinâmica faz sentido situar o instrumento na mesma categoria que a de uma bicicleta, afinal os dois são objetos que participam de uma ação humana, ou na visão de Csikszentmihalyi e Rochberg-Halton (1981), proporcionam ação. Os dois possuem uma dimensão de interação física. No entanto, enquanto ao andar de bicicleta ou jogar ténis nos utilizamos do objeto com a finalidade da atividade em si – andar de bicicleta ou se locomover, jogar o jogo de ténis - a interação com o instrumento musical traz múltiplas possibilidades e nuances que transcendem a atividade em si. Tocar um instrumento é uma ação física, mas também uma ação mental e criativa, é em algum nível uma comunicação e com certeza uma ação que possibilita a expressão – o que não é o caso, ao menos não no mesmo nível, da interação entre ser humano e equipamentos esportivos, que se adequam muito mais plenamente a categoria do entretenimento. Assim, o instrumento musical pode ser “também” um objeto de entretenimento, mas não se esgota nessa categorização. Devem-se considerar também dimensões subjetivas, que são

vivenciadas através do instrumento musical. Como observa Shaeffner (1968), os instrumentos musicais podem estar conectados à dança, ao teatro, jogos, religiões, ritos funerários ou de passagem e práticas mágicas.

Assim, o instrumento musical é um objeto que permite diferentes dinâmicas relacionais com o homem. O som das cordas pode ser um índice da presença de uma guitarra, uma certa sonoridade o índice de um tipo específico de guitarra ou de uma técnica específica utilizada para tocar um instrumento. Essa técnica pode remeter a um contexto cultural específico, como por exemplo os rápidos rasgueios das cordas numa guitarra *flamenca*. Além disso, o som assume a forma de música, uma música que tem suas especificidades (suas características rítmicas particulares, suas cadencias, etc.). Ao estar inscrita num repertório específico (*jazz*, *pop*, clássico), a música nos remete à um compositor (Bach, Tom Jobim), à um período (anos 1920, século XVIII), à uma forma de pensar e organizar os sons. “A música, como tal, tem um caráter autorreferencial e um significado intrínseco vinculado à sua própria estrutura, ou seja, à forma como seus parâmetros formais se organizam”¹ (Fernando 2007, 64).

Em poucos segundos, múltiplas dimensões e processos se sobrepõem permitindo às pessoas decodificarem algo segundo seu conhecimento. A interpretação destas informações será diferente para cada um, afinal, para alguém que não conhece a música de Liszt por exemplo, um pianista qualquer interpretando Liszt toca apenas uma peça ao piano e para um conhecedor, ele toca Liszt.

Qualquer performance sonora é primeiramente recebida pelo ouvinte como uma mensagem a ser identificada, a ser classificada de acordo com suas ferramentas cognitivas, seus próprios critérios e sua própria bagagem cultural e musical, antes de ser investida mais profundamente em sua dimensão emocional, afetiva e estética². (Defrance 2007, 7)

Kvifte (2008) observa que a referência a um instrumento deve sempre ser feita numa conjuntura onde o instrumento é entendido como parte de um contexto cultural. Os objetos culturais seriam aprendidos de forma direta e indireta simultaneamente (Gomes

¹ « La musique, en tant que telle, détient un caractère autoréférentiel et une signification intrinsèque liée à sa structure propre, c’est-à-dire aux modalités d’agencement de ses paramètres formels. » (Fernando 2007, 64)

² « Toute prestation sonore paraît d’abord reçue par l’auditeur comme un message à identifier, à classer selon ses outils cognitifs, ses propres critères et son propre bagage culturel et musical, avant d’être investie plus en profondeur dans sa dimension émotionnelle, affective et esthétique. » (Defrance 2007, 7)

1999). Primeiramente serão compreendidos pelo que são “em si” (uma guitarra no nosso caso) porém, esse nível de compreensão é insuficiente para compreendermos integralmente tal objeto (guitarra *Manouche*). Assim, o objeto cultural possui uma dimensão mediadora. Através dessa dimensão mediadora, os objetos culturais remetem a estruturas subjetivas que representam valores, definições, etc.

As propriedades específicas de um artefacto são compreendidas em relação à um contexto social. “Instrumentos musicais soam (ressonam) com relevância social³” (Dawe 2013, 1), exprimindo e influenciando o contexto onde são utilizados. A guitarra *Manouche*, com sua aparência e características particulares, está diretamente atrelada ao *jazz Manouche*. Assim, enquanto “guitarra” não incorpora um contexto sociocultural específico, “guitarra *Manouche*” o faria, uma vez que a guitarra passa a ser incorporada numa narrativa. A fluência nesse instrumento denota o conhecimento de técnicas instrumentais, a ciência de um repertório específico, um certo nível de destreza física e, no mínimo, algum nível de admiração por Django e/ou pela cultura *Manouche*. A ideia de que o instrumento ou a música podem ser vistos como algo representativo de um grupo humano é comum aos mais variados géneros musicais e não se limita só ao *jazz Manouche*:

A música é um recurso representacional particularmente potente nesse sentido, um meio pelo qual as comunidades são capazes de se identificar e apresentar essa identidade aos outros. Isso é particularmente significativo no caso dos estilos de guitarra, que muitas vezes constituem simultaneamente referências geográficas, por exemplo, “Flamenco”, “Brasileiro”, “Malgaxe”, “Celta”, “Havaiano”, “Southern Blues”. (Bennet & Dawe 2001, 15)⁴

Pode-se ainda, pensar como a interação humano-instrumento é condicionada por uma experiência íntima uma vez que existe uma relação de proximidade física entre o músico e o instrumento musical. Shaeffner (1968) interliga a origem dos instrumentos musicais com a relação desenvolvida entre o próprio corpo humano e o som:

Localizado na origem da música instrumental está o pé do dançarino e não a mão do músico; portanto, o primeiro objeto externo que o corpo teria usado para

³ “Musical instruments resonate with social significance.” (Dawe 2013, 1)

⁴ “Music is a particularly potent representational resource in this sense, a means by which communities are able to identify themselves and present this identity to others. This is particularly significant in the case of guitar styles, which often simultaneously constitute geographic referents, for example, ‘Flamenco’, ‘Brazilian’, ‘Malagasy’, ‘Celtic’, ‘Hawaiian’, ‘Southern Blues’.” (Bennet & Dawe 2001, 15)

propósitos sonoros não seria o pedaço de madeira ou pedra que a mão agarra, mas o chão que o pé pisa. (Shaeffner 1968, 38)⁵

Do movimento total do corpo ou de seus movimentos parciais habilmente conduzidos, e não mais de um choque, resulta um farfalhar contínuo, o adorno sonoro da dança. Assim o corpo se envolve na música. (Shaeffner 1968, 38)⁶

No contato prolongado com o humano que o utiliza, o instrumento passa a funcionar quase que como uma extensão do próprio corpo. Dessa forma, o instrumento musical oferece possibilidades além das atingidas “naturalmente” pelo próprio corpo, seja na ampliação de sua projeção sonora ou, por exemplo, no acompanhamento harmónico inatingível por uma voz. Através dessa conexão com o ser humano o instrumento veicula para além de um fazer cultural, a expressão humana ela mesma, sendo um mediador para a manifestação de emoções.

9.2 - A guitarra

Antes de nos focarmos mais profundamente na guitarra *Manouche*, me parece válido contextualizar a guitarra em termos mais genéricos.

Natureza e difusão

A guitarra é um instrumento criado visando uma prática musical que é sujeita a uma organização particular do som. Os trastes dividem os intervalos no braço do instrumento em meios tons, ou seja, o instrumento não possui intervalos inferiores a um semitom, assim como no piano⁷. No entanto, diferente do piano, a guitarra oferece a possibilidade de facilmente modificarmos a afinação e até o próprio instrumento. A

⁵ « Se place aux origines de la musique instrumentale le pied du danseur plutôt que la main du musicien ; d'où, le premier objet extérieur que le corps aurait utilisé pour des fins sonores ne serait point le bout de bois ou de pierre que saisit la main, mais le sol que frappe le pied ». (Shaeffner 1968, 38)

⁶ « Du mouvement total du corps ou de ses mouvements partiels habilement conduits, et non plus d'un choc, résulte un bruissement continu, parure sonore de la danse. Ainsi le corps s'enveloppe-t-il de musique. » (Shaeffner 1968, 38)

⁷ Ainda assim essas limitações do instrumento em alguns casos são contornadas com *bends* de notas ou utilização de recursos como por exemplo o slide (barra de metal ou vidro que desliza sobre as cordas) no blues.

guitarra aparece em diversos géneros musicais e culturas mundo afora⁸ (Chapman 2000), servindo de base para o intercâmbio cultural (Dawe 2013).

Ao contrário do piano, cujos desenvolvimentos em estrutura e repertório foram condicionados quase exclusivamente pela tradição arte-música até o início do século XX, o desenvolvimento da guitarra é feito de histórias múltiplas e sobrepostas. Em outras palavras, a história da guitarra abrange simultaneamente estilos populares e clássicos, técnicas urbanas e rurais, práticas contemporâneas e históricas, tradições escritas e não escritas e culturas ocidentais e não ocidentais, revelando as contribuições de músicos formalmente e informalmente treinados. (Coelho 2003, 3)⁹

Além de seu lugar central em diversas culturas, a guitarra ajudou a definir géneros musicais em todo mundo (Dawe 2001) servindo como um ponto de interação entre forças locais e globais, entre identidades e diferenças culturais em constante transformação.

Chamamos a atenção para a interação da guitarra com as culturas locais, caracterizada pela apropriação e assimilação do instrumento em diversos contextos socioculturais onde ele assume novos significados moldados pelas experiências quotidianas. (Dawe 2001, 8)¹⁰

A grande difusão mundial desse instrumento musical está ligada ao colonialismo, pós-colonialismo e migrações (Coelho 2003). A disseminação da guitarra foi e continua sendo possível por diversos fatores como por exemplo, a viabilidade económica, a portabilidade, a durabilidade, a versatilidade, a facilidade de construção, a “tocabilidade¹¹”, a facilidade de afinação (e versatilidade de afinação). Dawe (2016) ainda associa a guitarra à sensação de contato físico, ao desenvolvimento cognitivo, à obtenção de um resultado sonoro mesmo com pouca dedicação e a possibilidade de autonomia (solo) ou interação (grupo). Além disso, é um instrumento historicamente

⁸ É possível encontrar manifestações musicais as quais se utilizam da guitarra em todo mundo, por exemplo, ao longo da história é especialmente notável a utilização da guitarra como instrumento popular nos Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda, Africa, Brasil, Espanha, Portugal.

⁹ “By contrast with the piano, whose developments in structure and repertoire were conditioned almost exclusively by the art-music tradition until the early twentieth century, the guitar’s development is made up of multiple and overlapping histories. To put it another way, guitar history simultaneously spans popular and classical styles, urban and rural techniques, contemporary and historical practices, written and unwritten traditions, and Western and non-Western cultures, revealing the contributions of both formally and un-formally trained players.” (Coelho 2003, 3)

¹⁰ “We draw attention to the interaction of the guitar with local cultures, characterized by the instrument’s appropriation and assimilation into a variety of socio-cultural contexts where it takes on new meanings fashioned by everyday experiences.” (Dawe 2001, 8)

¹¹ Termo utilizado no português brasileiro como tradução de “*playability*”.

relevante, dispondo de um imenso repertório e de músicos reconhecidos que servem de modelo aos praticantes. Finalmente, a guitarra é fabricada em larga escala, sendo um produto amplamente difundido.

O *business* da guitarra fornece um exemplo pertinente dessa intercultura musical, operando em escala mundial e enraizado em muitos contextos econômicos diferentes, mas parte de uma rede internacional que conecta comerciantes de madeira, comissários florestais, fabricantes de guitarras (bem como fabricantes de amplificadores, captadores e cordas, por exemplo), designers, engenheiros elétricos e mecânicos, físicos, funcionários de saúde e segurança, empresas de transporte (transporte marítimo, aviação, rodoviário), varejistas, anunciantes, promotores, músicos, técnicos de guitarra, a indústria da música, a indústria fonográfica e a mídia. (Dawe 2016 54)¹²

Com seus materiais, formato e som (relativamente comuns nos diferentes tipos de guitarra), as guitarras abarcam uma série de técnicas instrumentais e parecem ter uma propensão a ensinar seus donos a tocá-las (Bates 2012). Por sua natureza que permite o acompanhamento da voz e da palavra e pelo seu potencial de expressão de vontade individual e coletiva, a guitarra é vista como um instrumento de transformação social. Coelho (2003) observou que a guitarra tem atuado como um canal transmissor de cultura e ideologia. Géneros musicais e artistas relacionados a mudança e questionamento são amplamente associados a guitarra (Chico Buarque, Elvis, Cobain, Hendrix, movimento punk, etc.).

Artistas diretamente associados a modelos específicos de guitarra

O fenômeno de se associar músicos à instrumentos, ou de instrumentos de certa forma “representarem” personalidades não é algo raro no universo guitarrístico. Encontramos essa situação entre Robert Johnson e sua Gibson “L” icónica, Charlie Christian e sua “Es-150”, Jimi Hendrix e sua Fender Stratocaster, Les Paul e sua Gibson, Horondino José da Silva e a guitarra de sete cordas (Dino Sete Cordas), BB King e sua

¹² “The business of the guitar provides a pertinent example of this musical intercultural, operating on a worldwide scale and rooted in many different economic contexts (and economies of scale), but part of an international network that connects timber merchants, forestry commissioners, guitar makers (as well as amplifier, pick-up and string makers, for example), designers, electrical and mechanical engineers, physicists, health and safety officials, transport companies (shipping, aviation, road), retailers, advertisers, promoters, musicians, guitar technicians, the music industry, the recording industry and the media.” (Dawe 2016 54)

Gibson, Stevie Ray Vaughan e sua Stratocaster, Chet Atkins e sua Gretsch, a guitarra customizada de Van Hallen, a Fender Jaguar de Kurt Cobain etc.

Qual seria então a particularidade no caso da guitarra *Manouche*? Enquanto a Fender Stratocaster por exemplo, é associada a Hendrix, a Clapton, a Stevie Ray Vaughan, a David Guilmor, a John Frucianti, a Billie Corgan e tantos outros guitarristas com estilos pessoais distintos, tendo espaço tanto no Rock, Funk ou Blues, a guitarra Selmer é associada a Django e seus seguidores, que tocam basicamente uma variação da música criada ou interpretada por ele próprio. Mesmo quando utilizada em contextos musicais diversos (as canções de Sanseverino, o *pop jazz* de Paris Combo, o *jazz* eletrônico de Caravan Palace) a guitarra *Manouche*, como veremos a seguir, faz sempre uma referência direta à Django.

9.3 - A guitarra *Manouche* enquanto sinalizador identitário

Os objetos não são o que foram feitos para ser, mas o que se tornaram. (Thomas 1991, 4)¹³

Como já vimos (Parte I), a ideia de *jazz Manouche* começou a se desenvolver no final dos anos 1970, num momento posterior a criação da guitarra Selmer por Maccaferri. Essa guitarra utilizada no *jazz Manouche* não foi, portanto, concebida com esse tipo de música em mente, mas após a ser adotada por Django, nos anos 30, passou a ser associada a sua música. Segundo Roda (2007), não são apenas as pessoas que ficam congeladas no tempo por meio de sua associação com um instrumento específico, mas o instrumento fica congelado no tempo por meio de sua associação com um determinado grupo de pessoas. Roda exemplifica essa ideia o caso do acordeão enquanto instrumento europeu:

Ao lembrar constantemente ao público que o acordeão é um instrumento europeu, os museus estão ativamente apagando a forma como o instrumento foi transformado por outros grupos de pessoas em todo o mundo e, subsequentemente, fazendo julgamentos de valor sobre essas transformações como sendo de alguma forma “menos autênticas” do que origens culturais do instrumento. (Roda 2007)¹⁴

¹³ “Objects are not what they were made to be but what they have become.” (Thomas 1991, 4)

¹⁴ “By constantly reminding the public that the accordion is a European instrument, museums are actively erasing the way in which the instrument has been transformed by other groups of people throughout the

O uso específico da guitarra *Manouche* no contexto do *jazz Manouche* acaba por associá-la a um lugar representativo desse de género musical. Esse instrumento passa a ser um índice posicionado numa linha ténue, entre um ícone cultural e uma perspectiva de *brand*.

Quem adquire um instrumento, tem como base para tal aquisição o que o instrumento representa no seu próprio imaginário. Assim, um músico pode adquirir uma guitarra *Manouche* por seu som, por se interessar em Django, pela estética dos anos 1930, pelo imaginário de um género musical, etc. Essa dimensão do objeto já está presente antes mesmo do individuo adquirir ou tentar tocar um instrumento. Como se de alguma forma o instrumento carregasse na sua existência mais que sua própria natureza física.

Mas se pelo simples facto de possuir uma guitarra com um nome e passado tão prestigioso como o de Selmer, alguém se torna naturalmente um pouco Django em si mesmo, ao mesmo tempo e de uma forma completamente diferente e irracional, este instrumento parece fornecer a cada momento o prova insidiosa de que o adquirimos não apenas injustamente, mas também para fins suspeitos (...) obriga-nos, no entanto, a tornar-nos um duplo, até mesmo um clone de Django (...). Na verdade, se copiar o estilo do grande *Manouche* fosse um crime, a Selmer seria a prova!¹⁵ (Antonietto, 2004, 204)

Peter Narvaez (2001) nos conta que o cantor e guitarrista canadense de blues Ken Hamm, obteve e restaurou uma guitarra modelo “L” original Gibson, porque viu uma foto do lendário Robert Johnson, um de seus artistas de blues favoritos tocando um. “Frequentemente um dos principais fatores motivadores e decisivos para a compra incluem o fato da guitarra ser associada à um guitarrista famoso. “(...) Isso é importante para os compradores que desejam soar como, mas também tentar assumir ou emular o som e a imagem de seu herói da guitarra” (Dawe 2016, 168). Não há porque pensarmos que o caso da guitarra *Manouche* as relações estabelecidas entre a pessoa e o objeto seriam diferentes.

world and subsequently placing value judgments on those transformations as being somehow “less authentic” than the instrument’s cultural origins.” (Roda 2007)

¹⁵« Mais si par le seul fait de posséder une guitare au nom et au passe si prestigieux que Selmer, l’on devient tout naturellement quelque peu Django soi-même, en même temps et d’une manière tout à fait différent, irrationnelle, cet instrument semble fournir à chaque instant la preuve insidieuse qu’on l’a acquis non seulement injustement, mais encore à des fins suspectes (...) il force néanmoins à devenir une doublure, voire un clone, de Django (...). En fait, si copier le style du grand Manouche était un crime, la Selmer en serait la pièce à conviction ! » (Antonietto, 2004, 204)

Ao aprender a tocar instrumentos musicais de diferentes culturas, frequentemente os músicos começam a se identificar com noções romantizadas da cultura de origem desse instrumento, pois essas origens são filtradas pela experiência individual do músico. No entanto, à medida que os músicos se associam ao instrumento e à sua cultura, o instrumento é associado aos músicos e à sua cultura. Através de um processo lento e gradual, o didjeridu pode ser transformado de um “instrumento aborígine” para um “instrumento hippie new age”. Sua conexão com a Austrália aborígine é obscurecida por inúmeras conexões com tropos específicos e genéricos de alteridade, como: ioga, meditação oriental e misticismo, chakras, cristais, tambores africanos e xamanismo nativo americano. O didjeridu irá sempre indexar a Austrália, mas esse índice é subsumido por um índice de “cultura hippie da nova era” que consiste em várias apropriações da alteridade e recontextualizações da cultura material. (Roda 2007)¹⁶

Holt (2004, 22) observa que “os consumidores migram para os *brands* que incorporam os ideais que admiram, *brands* que os ajudam a expressar quem eles desejam ser”¹⁷. Os *brands* de maior sucesso se tornam *brands* icônicos. Juntando-se ao panteão de ícones culturais, eles se tornam expressões consensuais de valores particulares tidos por alguns membros de uma sociedade”. Mas a que ponto isso seria relevante, levando em consideração que a função primordial do instrumento é a de produzir som?

(...) os objetos da sociedade contemporânea podem desempenhar um papel muito importante no estabelecimento de nossas identidades sociais e pessoais. Em termos de identidade social, os objetos podem representar características particulares de uma pessoa, na ausência de contato interpessoal. Assim, identificar visualmente um objeto em posse de alguém pode nos dizer muito sobre uma pessoa, sem que tenhamos que falar com ela para confirmar tal status. Em termos de identidade pessoal, os objetos auxiliam o desempenho credível e eficaz de uma identidade. (Woodward 2007,137)¹⁸

¹⁶ “When learning to play musical instruments of different cultures, frequently players begin to identify themselves with romanticized notions of that instrument’s culture of origin as those origins get filtered through the player’s individual experience. Yet as players associate themselves with the instrument and its culture, the instrument gets associated with the players and their culture. Through a slow, gradual process, the didjeridu can be transformed from an “Aboriginal instrument” to a “hippy new age instrument”. Its connection to Aboriginal Australia gets blurred by numerous connections to both specific and generic tropes of Otherness such as: yoga, Eastern meditation and mysticism, chakras, crystals, African drumming, and Native American shamanism. The didjeridu will always index Australia, but that index gets subsumed by an index of “hippy new-age culture” which consists of various appropriations of Otherness and recontextualizations of material culture.” (Roda 2007)

¹⁷ “Consumers flock to brands that embody the ideals they admire, brands that help them express who they want to be.” (Holt 2004, 22)

¹⁸ “(...) contemporary society objects can play a very important role in establishing our social and personal identities. In terms of social identity, objects can stand for particular features of a person, in the absence of interpersonal contact. Thus, visually identifying an object within someone’s possession can tell us much about a person, without us having to speak to him or her to confirm such a status. In terms of personal identity, objects assist the credible, effective performance of an identity.” (Woodward 2007,137)

Na construção de uma identidade social os objetos auxiliam numa espécie de “performance da identidade” (Woodward 2007). Para além de sua finalidade prática o instrumento musical carrega marcadores identitários, da mesma forma que as roupas, o corte de cabelo ou os sapatos. Woodward (2007) observa que a cultura de consumo pós-moderna considera que o conceito de estilo de vida tem um destaque especial. O desenvolvimento dessa cultura de consumo pós-moderna baseia-se na utilização dos bens como comunicadores (e não apenas nas suas utilidades funcionais).

Ao invés de adotar um estilo de vida irrefletidamente, por tradição ou hábito, os novos heróis da cultura de consumo fazem do estilo de vida um projeto de vida e exibem sua individualidade e senso de estilo na particularidade da união de bens, roupas, práticas, experiências, aparência e disposições corporais que eles projetam em conjunto num estilo de vida. O indivíduo moderno dentro da cultura de consumo toma consciência de que ele fala não apenas com suas roupas, mas com sua casa, mobília, decoração, carro e outras atividades que devem ser lidas em termos de presença e ausência de gosto. (Featherstone 1991, 86)¹⁹

O instrumento também pode deixar transparecer um estilo de vida ou uma imagem que certo indivíduo pretende comunicar. Na construção dessa narrativa, não há preocupação com coerência ou veracidade e o significado é tratado como algo mutável. Afinal, Django soava como Django em qualquer instrumento e é possível tocar sua música em qualquer guitarra. Não existe uma limitação funcional nas outras guitarras que impeça ao músico de tocar tal repertório. A guitarra *Manouche* é privilegiada nesse contexto musical, principalmente por seu timbre, mas também em grande parte por outros elementos que podem ser associados a ela, como abordarei a seguir.

Nesta espécie de “performance da identidade” uma pretensa “autenticidade” pode ser valorizada.

A maioria dos guitarristas, profissionais e amadores, nunca se veriam como historiadores. No entanto, eles estão mais preocupados com a história de seu instrumento e com noções de autenticidade do que um estudante de piano em uma

¹⁹“Rather than unreflexively adopting a lifestyle, through tradition or habit, the new heroes of consumer culture make lifestyle a life project and display their individuality and sense of style in the particularity of the assemblage of goods, clothes, practices, experiences, appearance and bodily dispositions they design together into a lifestyle. The modern individual within consumer culture is made conscious that he speaks not only with his clothes, but with his home, furnishings, decoration, car and other activities which are to be read in terms of the presence and absence of taste.” (Featherstone 1991, 86)

faculdade ou conservatório para quem a história da música é uma parte obrigatória do currículo. (Coelho 2003, 5)²⁰

Vejamos um fenómeno interessante: a valorização de guitarras construídas por *luthiers* em oposição aos instrumentos de fábrica. Observando instrumentos diversos, rapidamente percebemos que essa valorização não é só uma questão de qualidade do instrumento. Por vezes uma guitarra de um certo fabricante X pode ter uma qualidade superior ao instrumento construído pelo *luthier* Y.

Durante muito tempo não existiam guitarras *Manouches* a preços acessíveis e não era raro ver *Manouches* tocarem sua música com qualquer instrumento, ou num instrumento qualquer. Atualmente, encontramos no mercado guitarras *Manouches* a baixo custo produzidas na Ásia, por exemplo. “A cultura agora é uma mercadoria como qualquer outra e é produzida de acordo com a mesma lógica degradante de exploração, apropriação e padronização” (Woodward 2007,43). Essa é uma condição que contrasta diretamente com a pretensa autenticidade buscada. Como já observado, culturas podem ser associadas a singularidade ou/e a diferença, a mercantilização excessiva pode ser percebida como anti cultural. A produção em série, nos dá a percepção de um valor homogéneo, de uma banalização do instrumento. Um instrumento feito por um *luthier* é único e leva tempo para ser construído. Um *luthier* devido ao caráter artesanal do trabalho, está limitado pela própria condição humana a construir um número reduzido de instrumentos por ano. Quanto menos automatizada for a construção, mais tempo ela levará. O número reduzido passa a ser um paralelo sedutor para autêntico. Alguns *luthiers* publicitam que todo seu processo de construção é totalmente artesanal, o que hoje em dia, é motivo de debate entre especialistas por conta da precisão do corte automatizado das madeiras ou, da durabilidade e homogeneidade do acabamento.

A ironia é que a guitarra Selmer original era efetivamente produzida numa linha de produção por operários que não eram *luthiers* e mesmo hoje em dia é normal um *luthier* trabalhar com assistentes e aprendizes. Além disso, a guitarra Selmer não é sinónimo de instrumento de qualidade. O *luthier* Mathias Caron, por exemplo, já teve a oportunidade de reformar algumas guitarras Selmer, inclusive com números de série próximos e pôde

²⁰ “Most guitarists, professional and amateur, would never see themselves as historians. Yet they are more concerned with the history of their instrument and with notions of authenticity than a piano major at a college or conservatory for whom music history is a required part of the curriculum.” (Coelho 2003, 5)

notar grandes inconsistências na qualidade dos instrumentos. O mesmo cenário me foi descrito pelo *luthier* Cyril Gaffiero que também teve contato próximo com instrumentos antigos.

O guitarrista Fapy Lafertin, um dos grandes músicos nesse género, contou-me uma história interessante em relação ao som que vários guitarristas tentam emular e o fetiche por guitarras antigas. Disse por exemplo, que no geral não gosta de guitarras Favino (Parte II), com exceção de umas poucas que experimentou. Fapy acha o som desses instrumentos demasiado nasal (“*honky, boxy*”). “Os guitarristas gostam porque ouvem as gravações de Django e pensam que seu som era assim” explica. Fapy ressaltou o efeito dos meios de gravação e reprodução da época no som. Fapy contou que teve a oportunidade de ouvir masters das gravações de Django e estas tinham uma qualidade sonora muito superior as versões acessíveis à maior parte das pessoas. Ele narrou que era possível ouvir os passos e mesmo a respiração dos músicos nas gravações. Essa observação é interessante, pois segundo ele diversos músicos estariam tentando emular o som de Django, mas ao fim estariam emulando um som que não corresponde ao som real do músico, uma vez que o som teria sido influenciado pelos meios de reprodução. Quando pergunto a ele se prefere guitarras antigas ou contemporâneas, ele prontamente me responde que prefere as guitarras atuais que tem uma qualidade superior em termos sonoros e de conforto.

A internet está inundada de fóruns²¹ onde amadores discutem equipamentos e instrumentos musicais. Perguntas frequentes são: que guitarra o guitarrista X (celebre, claro) utiliza? Qual *luthier* fez a guitarra do guitarrista Y? Gell observa que “os objetos manufaturados são “causados” por seus fabricantes, assim como a fumaça é causada pelo fogo, portanto, objetos manufaturados são índices de seus fabricantes²²” (Gell 1998, 23). Por vezes o músico nem sequer desenvolveu suas aptidões musicais, mas escolhe investir num instrumento caro como se pudesse comprar aptidão musical e técnica instrumental, que viriam embaladas na caixa junto do instrumento. “Os consumidores modernos podem se identificar com a fórmula: eu sou = o que eu tenho e o que eu consumo” (Fromm 2008, 23). No contexto que abordamos, podemos extrapolar ainda mais essa fórmula para: eu consumo algo autêntico = eu sou autêntico. O nicho cultural cria possibilidades

²¹ guitarrejazzmanouche.com, djangobooks.com, etc.

²² “Manufactured objects are “caused” by their makers, just as smoke is caused by fire; hence manufactured objects are indexes of their makers.” (Gell 1998, 23).

comerciais e essa guitarra, seja ela um instrumento de fábrica ou feito por um *luthier*, é produzida e publicitada com um mercado específico em vista.

Existem distintas formas como as pessoas usam e percebem a música (Keil & Feld 1994) e os instrumentos. Há, por exemplo, uma diferença em o que representa a guitarra portuguesa para mim, estrangeiro que me apaixono pelo fado e assimilo os elementos e indumentárias que na “minha” conceção representam o fado “autêntico”, e, o que representa esse instrumento para um fadista português efetivamente crescido e criado no ambiente do fado²³. Ainda assim, não podemos negar a existência da ideia de que de alguma forma o instrumento pode conter uma cultura. Bates (2012) narra um episódio onde foi indagado na Turquia porque não tocava o *Saz* ao invés do *Oud*, uma vez que ele estava interessado nas pessoas e cultura turcas. O *Saz* encapsularia “ele mesmo” essa potencialidade cultural:

A conversa mudou para uma discussão geral sobre o que precisaria acontecer para eu “me tornar mais turco” (*Türkleşmek*). Foi acordado que, simplesmente segurando, tocando e interagindo com um *Saz*, eu me tornaria mais turco (embora outras coisas possam ser necessárias, como adotar um sobrenome turco e me converter ao Islã). Observe que o potencial de causalidade foi para um lado específico. Se eu tocasse um *Saz*, não incorreria no risco de torná-lo menos turco; o próprio *Saz* continha uma potencialidade exclusiva para impactar a mudança. Encontrei convicções semelhantes em várias ocasiões - que uma prática física repetitiva envolvendo certos instrumentos musicais iria me mudar inequivocamente como pessoa. (Bates 2012, 386)²⁴

9.4 - A permanência da guitarra *Manouche* em diferentes coletividades

Os artefatos usados em uma prática cultural carregam uma parte substancial da herança dessa prática. (Lave & Wenger 1991, 101)²⁵

²³ Gostaria de sublinhar que não estou aqui fazendo um julgamento de valor, dizendo que uma pessoa exterior a um contexto cultural é inferior a alguém que faz parte daquele contexto. Apenas estou pontuando a existência de diferenças e quais são as diferentes possibilidades de relações estabelecidas com o objeto.

²⁴ “The conversation moved into a general discussion of what would need to happen for me to “become more Turkish” (*Türkleşmek*). It was agreed that simply by holding, playing, and interacting with a *Saz* I would become more Turkish (although other things might be additionally necessary, such as taking a Turkish surname and converting to Islam). Note that the potential of causation went one way. If I played a *Saz* I wouldn’t run the risk of rendering it less Turkish; the *Saz* itself contained an exclusive potentiality to impact change. I encountered similar convictions on numerous occasions—that a repetitive physical practice involving certain musical instruments would unequivocally change me as a person.” (Bates 2012, 386)

²⁵ “The artifacts used within a cultural practice carry a substantial portion of that practice’s heritage.” (Lave & Wenger 1991, 101)

A guitarra *Manouche* faz referência a Django e a sua obra, mas também é uma ferramenta para transformação do passado e constituição de algo novo, como observado no caso do *jazz Manouche*, que apesar de ser enraizado na criação de Django, se tornou uma música distinta da música originalmente criada e interpretada pelo mesmo. Assim, mais do que pensar a presença de instrumento musical como uma testemunha do passado, podemos vê-lo como algo que é simultaneamente referenciado e reiterado, mas também transformado.

Podemos pensar na relevância da presença da guitarra *Manouche* observando a relação que as pessoas desenvolvem com esse objeto. Essas relações ajudam a produzir e reafirmar os lugares ocupados por esse instrumento, uma vez que os objetos ajudam as pessoas a recordar (Jones 2007). Quanto mais guitarras são produzidas e associadas ao *jazz Manouche*, por exemplo, mais o *jazz Manouche* passa a ser identificado ao próprio instrumento.

O arqueólogo Andrew Jones (2007) observa que a lembrança²⁶ ocorre através do contato (envolvimento social) com os objetos. Eles são capazes de nos conectar ao passado e nos remetem a recordações seja pela sua durabilidade, ou no caso deles perecerem, pela semelhança à um objeto que permanece. Independente da nossa percepção do objeto poder mudar, de certa forma ele funcionaria como uma espécie de âncora, um ponto de referência.

A guitarra *Manouche* nos remete a Django e à música *Manouche*. Faria sentido então dizer que ela encompassa uma relação com a memória²⁷?

Parece fazer mais sentido pensar que ela proporciona um lugar sensível onde é possível experienciar a memória. Lembranças são acedidas e experienciadas pelas pessoas no encontro com objetos. Desta forma, eles são parte atuante nas práticas que vão promover a manutenção desta lembrança. Ou seja, mais que apenas uma consequência de um processo interno, a lembrança ocorreria através do encontro entre pessoas e mundo material, onde os objetos referenciam o passado (Jones 2007). Não é importante apenas

²⁶ Wertsch (2007, 2008) quando se referindo a “lembrança coletiva” nota a importância da repetição de reconstruções de representações do passado, e, portanto, da relevância da narrativa como um mediador linguístico na construção dessas representações compartilhadas por um grupo. Severi (2002) observa a importância da forma, dos padrões na transmissão do conhecimento compartilhado, como por exemplo, padrões de narração mantidos em histórias contadas geração após geração.

²⁷ Memória e lembrança são temáticas largamente discutidas na antropologia e tal discussão extrapola a utilização destes termos nesses parágrafos. Aqui me refiro a lembrança e memória num sentido simples de recordação, um ato mental da reprodução ou associação a algo conhecido ou do passado.

o que é referenciado, mas também como esse algo é referenciado. “Embora o mundo material forneça uma estrutura para a lembrança, são as práticas sociais nas quais os artefactos estão envolvidos que determinam como a lembrança é socialmente vivenciada e mapeada”²⁸ (Jones 2007, 225).

No caso da guitarra *Manouche*, diferentes grupos (*Manouches* ou aficionados de fora dessas comunidades) utilizam esse instrumento. Shelemay (2011) reconhece três tipos de grupos²⁹ em função de processos que são distintos, mas que podem se sobrepor. São eles “descendência”, “dissidência” e “afinidade”.

- Descendência (*descent*) – Surge através da aclamação a uma conexão primordial, por exemplo gerada por uma etnicidade compartilhada.
- Dissidência (*dissent*) – Emerge de grupos minoritários através de atos de resistência contra uma coletividade existente.
- Afinidade (*affinity*) – Emerge de preferências individuais seguidas por uma aproximação social e associação com outros que compartilham esse gosto.

Se pensarmos esses processos no contexto da guitarra *Manouche*, particularmente presentes são os processos de “descendência” quando nos referimos a comunidades *Manouche* e sua conexão com o *jazz Manouche* e o processo de “afinidade” quando nos referimos aos praticantes e aficionados posicionados fora dessas comunidades. Apesar das diferentes dinâmicas que cada coletivo pode estabelecer com a guitarra *Manouche*, em ambos os casos temos, em alguma instância, uma associação entre essa guitarra específica e uma comunidade, também específica, “*Manouche*”. A guitarra *Manouche* passa a representar, quase que num processo metonímico, a própria música *Manouche*. Falar em guitarra *Manouche* é testemunhar a existência do *jazz Manouche* e referenciar uma comunidade *Manouche*, seja ela real ou inventada³⁰.

²⁸ “Although the material world provides a framework for remembrance, it is the social practices in which artefacts are engaged which determines how remembrance is socially experienced and mapped out.” (Jones 2007, 225)

²⁹ “Coletividades” usando o termo da autora.

³⁰ Que faz referência a estereótipos ou a fazeres que não correspondem a uma comunidade “real” e sim a uma imagem criada pela mídia, discurso ou imaginação.

9.5 - A guitarra *Manouche* como um mediador da agência de Django

O antropólogo Alfred Gell (1998), observou que julgamentos estéticos são atos mentais enquanto objetos artísticos são produzidos e circulam no mundo físico e social. Em termos antropológicos, não é possível abstrair as propriedades estéticas do processo social que circunda os artefactos. As diversas respostas emocionais e sociais geradas pelos objetos não podem ser reduzidas a simplesmente uma percepção estética. A antropologia da arte, mais que o estudo de princípios estéticos de uma dada cultura, está interessada na mobilização desses princípios durante a interação social.

Os objetos seriam agentes sociais. Um agente é uma fonte, uma origem de eventos causais. Como nota Latour (2005, 71) “qualquer coisa que modifique o estado das coisas fazendo uma diferença é um ator”³¹. As pessoas, em determinadas circunstâncias, atribuem intenção e um certo nível de consciência aos objetos. A agência (atuação) é manifestada em qualquer evento consequente de uma “intenção” contida na pessoa ou artefacto que inicia uma sequência de causalidades. Segundo Gell, os objetos, diferente das pessoas, não são agentes autossuficientes, mas agentes secundários em conjunção com um humano associado. Agentes secundários são entidades sem intenção própria, porém essenciais na formação, aparência e manifestação de ações intencionais.

Para demonstrar a manifestação de agência, Gell nos dá, entre outros exemplos, o de uma boneca. Ela seria uma fonte de experiências potentes (ela quer comer, precisa ser cuidada e vestida) e que emanam primeiramente da criança. Na vida social podemos atribuir agência a carros, imagens, construções e muitas outras coisas inanimadas. A agência na visão de Gell é um conceito relacional: para qualquer agente existe um paciente e vice-versa. As entidades que se relacionam (agente ou paciente) podem ser:

1. Índices: entidades materiais que motivam deduções, sugestões de possibilidades, interpretações cognitivas, etc.;
2. Artistas (ou outros “originadores”): a quem é atribuída, hipoteticamente, a responsabilidade causal pela existência e características do índice;

³¹ Anything that does modify a state of affairs by making a difference is an actor (2005, 71).

3. Recebedores: aqueles em relação aos quais se considera, hipoteticamente, que os índices exercem agenciamento, ou que exercem agenciamento via índice;
4. Protótipos: entidades consideradas, por hipótese, a serem representadas no índice, muitas vezes em virtude da semelhança visual, mas não necessariamente.

Gell demonstra algumas relações possíveis entre índices, artistas, recebedores ou protótipos numa tabela (Anexo III). Os índices são, normalmente, agentes secundários que mediam agência de alguma fonte externa para o paciente.

No caso da guitarra *Manouche*, a primeira relação possível seria a encontrada entre índice e artista. Nessa relação a guitarra, passiva, é um traço da criação do *luthier*. A guitarra *Manouche* seria também um índice da guitarra Selmer original, e de forma menos evidente do agente criador deste instrumento, o *luthier* Mário Maccaferri.

Porém, a relação mais interessante e forte que podemos encontrar, é a estabelecida entre essa guitarra e Django. A produção das guitarras Selmer originais foi, como vimos, limitada (Parte II). A atenção dada a esse instrumento e seu *revival* estão diretamente ligados a emblemática figura de Django e das narrativas criadas ao seu redor e ao redor da própria guitarra *Manouche*.

Sem Django é provável que não existiria nem a “ideia” de guitarra *Manouche*. François Charle³² observou que anteriormente “não havia interesse em relação ao som (da guitarra *Manouche*), o que interessava era que Django havia tocado nessas guitarras, logo era a guitarra associada ao estilo, logo se deveria utilizar essas guitarras. Se Django não tivesse tocado em guitarras Selmer, ninguém falaria dessas guitarras e elas estariam relegadas aos porões e sótãos. Mas Django decidiu que essa guitarra correspondia ao som que ele buscava nessa música que ele praticamente criou”.

Esse instrumento está tão conectado ao *jazz Manouche* e a Django, que antes mesmo de ser associado ao seu inventor, ele funciona como um índice do *jazz Manouche* e de *Django*. Assim, uma guitarra *Manouche* qualquer não é só um índice de uma guitarra Selmer original, mas é também um artefacto que faz referência direta à Django.

Gell explica que nas diferentes relações estabelecidas entre as entidades que propôs, apesar do índice estar sempre presente, em diversas situações artistas, recebedores e protótipos podem estar ausentes ou presentes de forma ambígua, ou mais

³² Charle é o responsável pela principal publicação sobre a guitarra *Manouche* e planos de construção da guitarra *Manouche* bastante referenciados entre *luthiers*.

complexa. Um exemplo seria a relação simultânea entre protótipo/agente com um recebedor/paciente e de um recebedor/agente com um protótipo/paciente:

Formam um casal (os dois tipos de relação); uma única imagem pode ser um índice de ambas as relações simultaneamente. Assim, um ídolo é simultaneamente um índice através do qual o deus media a sua agência sobre os seus devotos, que se submetem a ele na forma da sua imagem; mas ao mesmo tempo, os devotos realmente têm poder sobre o deus através de sua imagem, porque foram eles que fizeram, instalaram e consagraram o ídolo, são eles que oferecem sacrifícios e orações etc., sem os quais o deus dificilmente seria ser tão importante. (Gell 1998, 40)³³

Essa dinâmica me parece particularmente interessante porque, se traçarmos um paralelo com nosso objeto de estudo, embora a guitarra não seja feita à imagem de Django, ela é diretamente associada ao mesmo. Ou seja, ocorre a objetificação de sua personalidade em um artefacto³⁴. No caso da guitarra *Manouche*, de Django e do *jazz Manouche*, podemos observar uma dinâmica onde a guitarra é um índice através do qual Django media sua agência, ao mesmo tempo que os praticantes de *jazz Manouche* reafirmam a importância de Django através da prática da música que ele criou e de anedotas, episódios e narrativas que envolvem Django consagrando-o e mantendo a relevância de sua posição.

O *jazz Manouche* apresenta a particularidade de ser um gênero musical alicerçado basicamente na obra de um indivíduo e a guitarra *Manouche* reflete essa singularidade pois sempre veicula a agentividade de Django. Não são só as composições interpretadas ou a linguagem musical utilizada que referenciam Django, a própria guitarra o faz.

Não existe uma única guitarra *Manouche*, mas vários instrumentos distribuídos pelo mundo. Desta forma, a transmissão da agência de Django por meio do instrumento é também algo partilhado, descentralizado, espalhado. Gell chama a essa presença simultânea em diversos lugares e tempos de “*distributed personhood*”. Um dos exemplos do autor se refere a como as armas de soldados são parte deles e fazem deles o que eles são. Gell observa que: “O seu tipo de agência seria impensável exceto em conjunto com

³³ “(They) form a couple; a single image can be an index of both of these relations simultaneously. Thus, an idol is simultaneously an index through which the god mediates his agency over his devotees, who submit to him in the form of his image; but at the same time, the devotees actually have power over the god via his image, because it is they who have made, installed, and consecrated the idol, it is they who offer sacrifices and prayers etc., without which the god would hardly be so consequential.” (Gell 1998, 40)

³⁴ Gell (1998) explica que meteoritos, pedras, mais do que agirem como ícones visuais, representam deuses como embaixadores.

a capacidade de violência expandida espaço-temporalmente que a posse de minas (terrestres) torna possível” (1998, 21)³⁵. De forma análoga, em qualquer lugar que exista uma guitarra *Manouche*, Django se faz presente.

Levando em consideração que a guitarra *Manouche* veicula a agência de Django, qual seria então, a diferença da dinâmica relacional entre a guitarra *Manouche* e o *jazz Manouche* em comparação a outros instrumentos tradicionais específicos associados a certas culturas? É verdade que em diferentes culturas encontramos estilos ou gêneros musicais associados a instrumentos específicos como é o caso do *fado* e a guitarra portuguesa, o banjo e o *bluegrass*, o *sitar* e música clássica indiana, o *bouzouki* e música grega, etc. Variações da guitarra também são associadas de forma específica a diversas culturas musicais como no caso da guitarra de 7 cordas e o *choro* brasileiro ou da guitarra *flamenca* e o *flamenco*.

A particularidade no caso de Django e da guitarra *Manouche*, é que essa guitarra é conjuntamente associada à uma pessoa, a um gênero musical (também relacionado à Django) e a comunidades *Manouche* (que consideram Django como uma figura representativa). Em outras palavras, a guitarra *Manouche* mais que uma “guitarra qualquer”, é o instrumento eleito por Django, a guitarra utilizada por *Manouches*, a “voz” de um grupo de pessoas. Observa-se, portanto, a existência de diversos fatores simultâneos que amplificam e potencializam a capacidade da guitarra *Manouche* de veicular a agência de Django.

9.6 - Experimentos de escuta

Introdução

Bates (2012) propõe uma outra questão que pode nos conduzir à mais um elemento interessante na análise desse objeto: “*does the performer perform the instrument or the other way around?*” (Bates 2012, 387). Ou como similarmente questiona Tresch (2013, 289): “quanto o instrumento controla o usuário, e vice-versa?”³⁶. Esses questionamentos contêm uma dimensão menos evidente, porém importante dos instrumentos musicais. Em alguma instância, os instrumentos conduzem a forma que nos

³⁵ “Their kind of agency would be unthinkable except in conjunction with the spatio-temporally expanded capacity for violence which the possession of mines makes possible.” (Gell 1998, 21)

³⁶ “How much does the instrument control the user, and vice-versa?” (Tresch 2013, 289)

relacionaremos com eles. Se pensarmos em termos da dinâmica músico-instrumento, o instrumento é o elemento imutável nesta relação, os músicos podem se suceder, mas ele permanece. Além disso, a morfologia do instrumento pode moldar a estrutura musical e interação humana (Baily 1977). Uma guitarra com as cordas tensas demanda uma atitude particular do músico, enquanto uma com cordas soltas demanda outra. Tocar um piano é uma ação física totalmente diferente de tocar um saxofone ou uma harpa.

No contexto da guitarra *Manouche*, podemos observar que os músicos que utilizam esse instrumento, salvo raras exceções, irão empregar uma técnica específica (capítulo XII) para tocar o instrumento (isso sem mencionar outros códigos implícitos na utilização - o repertório, forma musical, padrões rítmicos, etc.). A maneira utilizada para tocar o instrumento visando obter um determinado resultado sonoro, passa a ser associada ao instrumento propriamente dito. Quase como se a natureza do instrumento fosse de soar de uma forma específica, sendo que uma resposta sonora que não corresponde a essa sonoridade seria consequência de uma inaptidão na sua utilização - como se o instrumento, ele mesmo, ditasse a dinâmica e tipo de relação que o músico deve estabelecer com ele. Apesar de ser evidente que o som depende do músico e que um bom músico pode fazer qualquer instrumento soar bem, um músico que não faz o instrumento soar da forma esperada pode ser considerado ineficiente, ou, simplesmente não ser reconhecido ou identificado. Se nessa conjuntura de utilização, pudéssemos suprimir a presença visual do instrumento, será que ele ainda seria considerado pelos auditores versados no *jazz Manouche* como uma guitarra *Manouche*?

Hipóteses

Na parte II desta tese, vimos que a guitarra utilizada no *jazz Manouche*, possui uma morfologia, aspetos vibratórios e som singular. No entanto, discutindo com praticantes, me pareceu que a escolha desta guitarra em consequência principalmente de seu som e aspetos tímbricos, é uma realidade mais presente no caso de músicos profissionais e experientes, não sendo, portanto, uma regra geral. Já indiquei que alguns aprendizes podem ser atraídos pela aparência do instrumento, ou simplesmente buscarem imitar Django, seu ídolo. Como observei anteriormente, um fator determinante na escolha desta guitarra específica por praticantes de *jazz Manouche*, repousa na capacidade que esse instrumento tem de veicular a agência de Django. Além da escolha deste instrumento

em função de aspetos que transcendem o som, existem elementos sonoros importantes como a idiomática musical e técnica instrumental específicas utilizadas no *jazz Manouche* que também contribuem na identificação do som de uma guitarra como sendo *Manouche*. Esses fatores me levaram a formulação de algumas hipóteses:

1. Na ausência de uma dimensão visual e nos baseando apenas no som, o discurso musical e a técnica instrumental específica empregada³⁷ no *jazz Manouche* desempenham um papel importante no reconhecimento do instrumento como sendo uma guitarra *Manouche*. A presença desses elementos poderiam influenciar o auditor a identificar um outro tipo de guitarra como sendo uma guitarra *Manouche*. A ausência desses elementos poderia influenciar a classificação de uma guitarra *Manouche* como não sendo uma guitarra *Manouche*.
2. Sendo o *jazz Manouche* um género musical com aspetos idiomáticos específicos, quando suprimirmos o conteúdo musical (propondo ao auditor acordes ou notas isoladas) o reconhecimento do som do instrumento como sendo proveniente de uma guitarra *Manouche* se tornará mais difícil.
3. Como a forma pela qual o instrumento é excitado é um elemento fundamental no resultado sonoro, quando suprimirmos a técnica instrumental própria ao género, o som do instrumento também será menos reconhecível.

Em resumo, o reconhecimento do som de um instrumento como sendo uma guitarra *Manouche* estaria diretamente conectado à um determinado conteúdo musical³⁸ e uma técnica instrumental específica.

Em outras palavras, a imagem mental do suposto “som da guitarra *Manouche*” referido por praticantes, não se resumiria ao som de uma guitarra do tipo Selmer, mas sim a uma guitarra Selmer tocada de uma forma particular. Com essas hipóteses em mente, preparei um protocolo experimental baseado num teste perceptivo com o objetivo de avaliar a capacidade de guitarristas de *jazz Manouche* de reconhecer o som da guitarra *Manouche* e perceber o quanto aspetos musicais e técnicas instrumentais específicas são determinantes nesse reconhecimento.

³⁷ O tipo de ataque das cordas utilizado para tocar a guitarra no *jazz Manouche*.

³⁸ Ver capítulo III (aspetos musicais e idiomáticos do *jazz Manouche*).

Metodologia

O teste de escuta elaborado foi dividido em três fases onde o auditor, após ouvir extratos musicais, deve identificar o som como sendo ou não proveniente de uma guitarra *Manouche*. A dificuldade de reconhecimento aumenta gradativamente. Na primeira fase são oferecidos trechos musicais tocados com diferentes técnicas instrumentais específicas (*bluegrass*, *jazz* contemporâneo, *Manouche*) em variados tipos de guitarras (Clássica, Elétrica, *Manouche*, *Folk*); na segunda fase, acordes isolados são tocados com diferentes técnicas em variados tipos de guitarra; finalmente na terceira fase apenas uma nota é tocada numa guitarra *Manouche*. Essa nota é por vezes modificada artificialmente.

As três fases do experimento contam com múltiplos trechos de áudio. Cada fragmento de áudio foi associado a um número que aparece na tela para o participante. Por exemplo, o número {1} é mostrado na tela quando o primeiro trecho é tocado. Todos os extratos de áudio foram normalizados (Byers 2015), para que o participante tenha uma percepção de volume sonoro similar em todos os trechos propostos, o que é fundamental para testes de escuta segundo princípios psicoacústicos (Everest 2001). O áudio foi exportado no formato de 48kHz e 24bits.

Num primeiro momento, durante o período de isolamento do *Covid*, os testes foram propostos online para músicos profissionais e amadores de origem *Manouche* e *Gadjé* e também na sessão de fórum do website *Guitare Jazz Manouche*. Num segundo momento, propus uma segunda versão do teste diretamente a outros músicos. Participaram do experimento um total de 24 aficionados por *jazz Manouche*, sendo que independente de serem músicos amadores ou profissionais a grande maioria pratica seu instrumento há mais de 10 anos (figura 9.1). Apenas 2 dos participantes são iniciantes que praticam o instrumento há menos de 3 anos e foram claramente os que tiveram mais dificuldades nas fases 2 e 3 do experimento, o que não é em nada surpreendente.

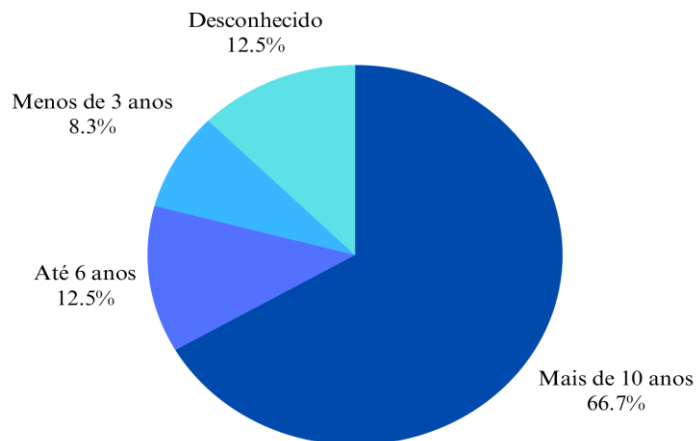


Figura 9.1 - Histórico temporal de prática instrumental dos 24 participantes do experimento.

Na primeira versão do experimento (figura 9.2 a esquerda), cada uma das três fases do experimento foi separada em um vídeo e um espaço de dois segundos foi inserido entre os trechos de áudio sucessivos. Na segunda versão (figura 9.2 a direita), modifiquei o teste para respostas de múltipla escolha onde o participante tinha três opções de resposta (“guitarra *Manouche*”, “outra” e “não sei”) para cada trecho de áudio.

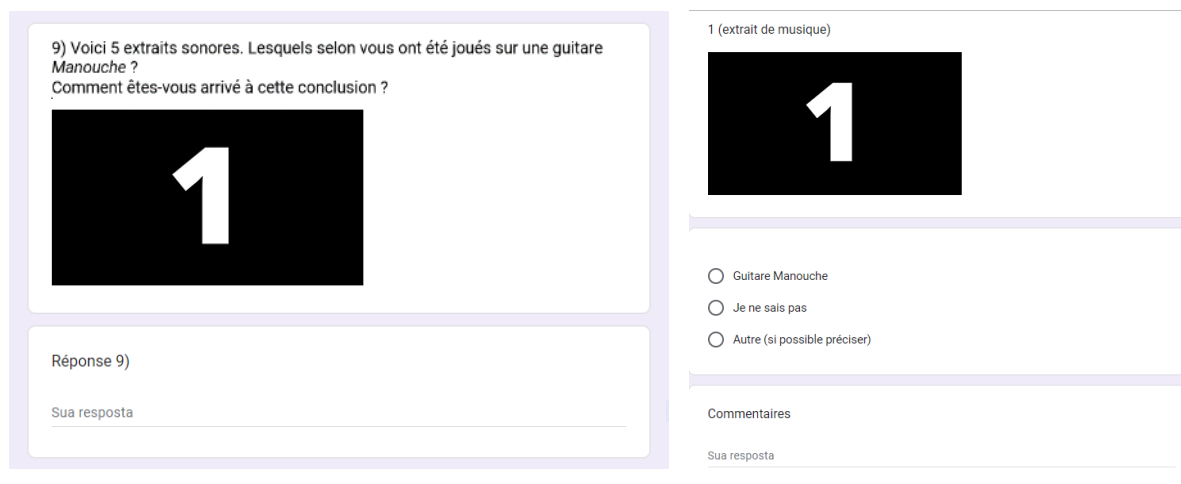


Figura 9.2 - Apresentação da primeira (esquerda) e segunda (a direita) versões dos experimentos de escuta.

Em ambas versões do experimento os participantes podiam ouvir as amostras quantas vezes quisessem, no entanto na segunda versão, cada extrato de áudio pode ser tocado independentemente possibilitando ao participante uma maior facilidade na operação do teste. Esse novo formato também me permitiu um maior controle sobre as respostas, uma vez que pude separar “outro tipo de guitarra” de “não sei”. A diferença

entre “outra” e “não sei” é que “outra” é uma identificação negativa e “não sei” é uma não identificação.

Para além das opções oferecidas alguns participantes optaram por detalhar, na linha de comentários, que “talvez” fosse uma guitarra *Manouche* e computei essa opção como parte dos resultados. Decidi que essa seria uma resposta viável pela dificuldade do teste e porque os participantes que expressaram essa opção, a justificaram de forma convincente, como por exemplo: “talvez...a música tocada não é *jazz Manouche* porem parece ser tocada numa guitarra *Manouche*”. Achei que seria incorreto interpretar esse tipo de resultado como um resultado afirmativo pois manifestava duvida, porém é um resultado mais próximo de uma identificação que as outras opções disponíveis (“outra” e “não sei”).

Primeira fase

Procedimento

A primeira fase do experimento consistiu de cinco (5) trechos musicais distintos seleccionados no *Youtube*. A duração de cada trecho foi de aproximadamente quinze (15) segundos oferecendo um tempo de escuta razoável aos participantes.

Foram escolhidos trechos musicais interpretados por diferentes músicos, onde eram utilizados diferentes tipos de guitarras (especificados abaixo), tocadas com técnicas instrumentais diversas. Os exemplos 2 e 5 executam uma composição de Django (Nuages) e os outros trechos são improvisações.

- 1- O primeiro trecho é tocado numa guitarra *Manouche* Selmer Maccaferri original pela guitarrista de *bluegrass* Molly Tuttle;
- 2- Esse trecho é tocado em uma guitarra acústica (*folk*) utilizando técnicas usuais no *jazz* contemporâneo;
- 3- Trecho tocado numa guitarra *Manouche* e com a técnica própria ao *jazz Manouche*;
- 4- Trecho tocado em guitarra elétrica com a técnica própria ao *jazz Manouche*;
- 5- Trecho tocado em guitarra clássica com técnica de *jazz* contemporâneo.



Foi solicitado aos participantes de reconhecer quais dos trechos eram tocados em guitarras *Manouches*.

Resultados

O gráfico abaixo (figura 9.3) exhibe as identificações segundo os participantes. Uma identificação positiva por parte do participante (“Sim”), significa que ele acredita que o trecho foi tocado numa guitarra *Manouche*. O gráfico mostra a técnica instrumental utilizada e a proporção de respostas afirmativas, negativas, incertezas e não reconhecimento para cada trecho. Assim, para o trecho 1, por exemplo, foi utilizada pelo músico a técnica empregada normalmente na guitarra *bluegrass* e temos uma maioria absoluta de respostas negativas (“Não”). Ou seja, os participantes concluíram que o instrumento utilizado nesse extrato não era uma guitarra *Manouche*. Os trechos 1 e 3, tocados em guitarras *Manouches* estão realçados em amarelo.

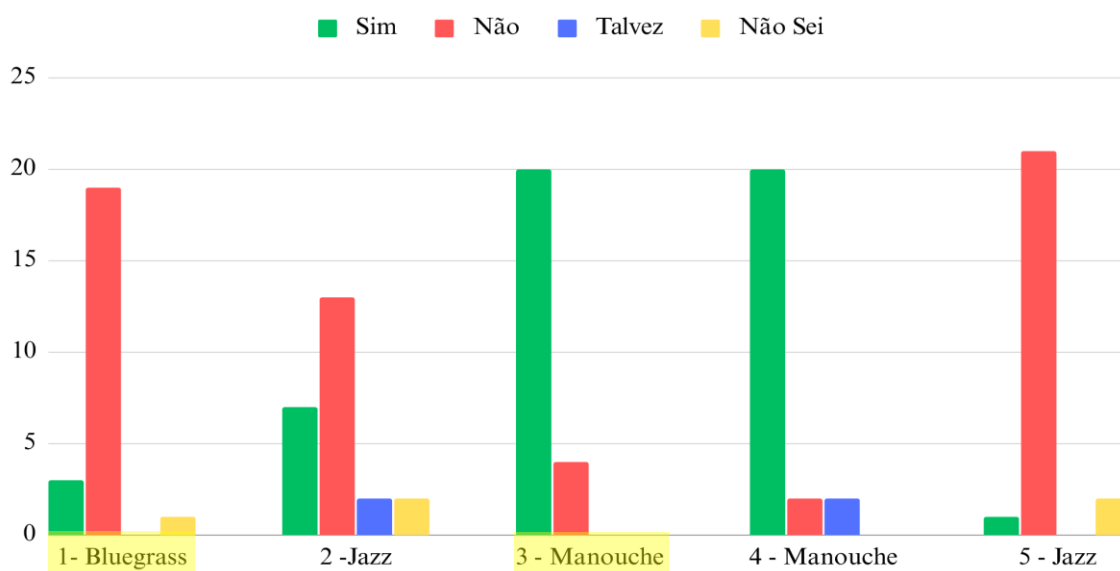


Figura 9.3 - Reconhecimento dos 5 primeiros extratos musicais segundo participantes (e técnicas instrumentais apresentadas). Os trechos tocados em guitarras *Manouches* estão marcados em amarelo.

Discussão

Neste primeiro teste, dos cinco trechos apresentados, dois foram executados em guitarras *Manouches*. O primeiro trecho apresentado, da virtuosa guitarrista de *bluegrass* Molly Tuttle, é tocado numa guitarra *Manouche* Selmer Maccaferri original. As técnicas de ataque do instrumento que a guitarrista utiliza são diferentes das utilizadas pelos guitarristas *Manouches* - as cordas são tocadas mais levemente gerando um som diferente do som obtido por guitarristas *Manouches*. A guitarra foi maioritariamente identificada

como não sendo uma guitarra *Manouche* e alguns participantes inclusive especificaram que se tratava de uma guitarra *folk* ou *dobro*. Os ouvintes tinham a liberdade de dizer que não era possível reconhecer o som (como alguns fizeram) ou simplesmente não detalhar o tipo de instrumento escolhendo apenas a opção “outra”. O fato de escolherem classificar o som deste trecho como outro instrumento (guitarra *folk*) repousa no fato de dimensões que extrapolam o instrumento (técnica de ataque das cordas e fraseado) terem sido “objetificadas” como parte do próprio instrumento. Apenas dois participantes comentaram que o teste parecia ser uma “armadilha” e que apesar do discurso musical ser *bluegrass*, era possível o trecho estaria sendo executado numa guitarra *Manouche*.

A técnica de ataque das cordas está diretamente relacionada ao resultado sonoro que o instrumento é capaz de produzir quando excitado. Em outras palavras, a forma que o instrumento é excitado é um fator determinante no seu timbre. A guitarra *Manouche* reage de uma forma diferente a um ataque leve (como o utilizado por Molly) e ao ataque enérgico dos guitarristas *Manouches*. Nas respostas desse primeiro trecho, percebemos que a dimensão sónica que é resultante da interação do músico com o objeto passa a ser associada ao objeto. Em outras palavras, características decorrentes da interação humano-instrumento passam a serem consideradas características do próprio instrumento.

A qualidade e o timbre do som, bem como as possibilidades sonoras destes instrumentos dependem primeiramente do instrumento, mas acima de tudo, o que me parece o mais importante, do instrumentista, do músico. Um mesmo instrumento de construção “tipificada”, possuindo as mesmas características sonoras, utilizado por músicos de diferentes regiões ou grupos étnicos, pode dar-nos uma música muito diferente³⁹. (Strajnar 1987,63)

Além da maioria dos participantes não reconhecerem a guitarra 1 como *Manouche*, as duas guitarras que foram tocadas com a técnica instrumental específica utilizada no *jazz Manouche* foram amplamente reconhecidas como guitarras *Manouches* sendo elas: a guitarra 3 que é efetivamente uma guitarra *Manouche*, tocada com a técnica específica utilizada no *jazz Manouche*; e a guitarra 4, identificada erroneamente como uma guitarra *Manouche* eletrificada. Alguns participantes apontaram inclusive o músico

³⁹ « La qualité et le timbre du son ainsi que les possibilités sonores de ces instruments dépendent d’abord de l’instrument mais surtout, ce qui me semble le plus important, de l’instrumentiste, du musicien. Le même instrument d’une facture « typisée », ayant simplement les mêmes caractéristiques sonores, employé par des musiciens de différentes régions ou groupes ethniques, peut nous donner une musique bien différente. » (Strajnar 1987,63)

que tocava esse trecho (Tchavolo Schmitt). Efetivamente é o Tchavolo Schmitt que interpreta esse trecho, porem numa guitarra elétrica *Epiphone*, o que mais uma vez demonstra a associação entre forma de tocar e reconhecimento do instrumento.

Segunda fase

Procedimento

Na segunda fase foram apresentados cinco (5) trechos de áudio. Cada trecho consistia na sequência de notas Ré, Sol, Si, Ré (acorde de Sol maior com baixo em ré, arpejado). Essa sequência foi tocada em diferentes instrumentos e com diferentes técnicas.). A duração de cada trecho foi de aproximadamente três (3) segundos.



1. A primeira sequência de notas foi tocada numa guitarra *Manouche* utilizando a técnica de mão direita comumente utilizada no *jazz Manouche* (apoio da palheta na corda abaixo da tocada);
2. A segunda sequência de notas foi tocada numa guitarra Clássica utilizando a técnica de mão direita comumente utilizada no *jazz Manouche* (apoio da palheta na corda abaixo da tocada);
3. A terceira sequência de notas foi tocada numa guitarra *Manouche* utilizando um plectro mais leve a técnica de mão direita comumente utilizada no rock e blues (sem apoio);
4. A quarta sequência de notas foi tocada num banjo utilizando a técnica de mão direita comumente utilizada no *jazz Manouche* (apoio da palheta na corda abaixo da tocada);
5. A quinta sequência de notas foi tocada numa guitarra *Manouche* utilizando o polegar.

Resultados

O gráfico abaixo (figura 9.4) mostra as identificações segundo os participantes. Nele vemos a proporção de respostas afirmativas, negativas, incerteza e não reconhecimento para cada trecho e a técnica instrumental utilizada nos respectivos trechos. Assim, para o trecho 1, tocado com a técnica utilizada no *jazz Manouche*, a maioria dos

participantes associou o som a uma guitarra *Manouche*, enquanto que no trecho 5, tocado com a poupa do polegar, nenhum participante associou o som a uma guitarra *Manouche*. Os trechos 1,3 e 5 que foram tocados em guitarras *Manouches* estão realçados em amarelo.

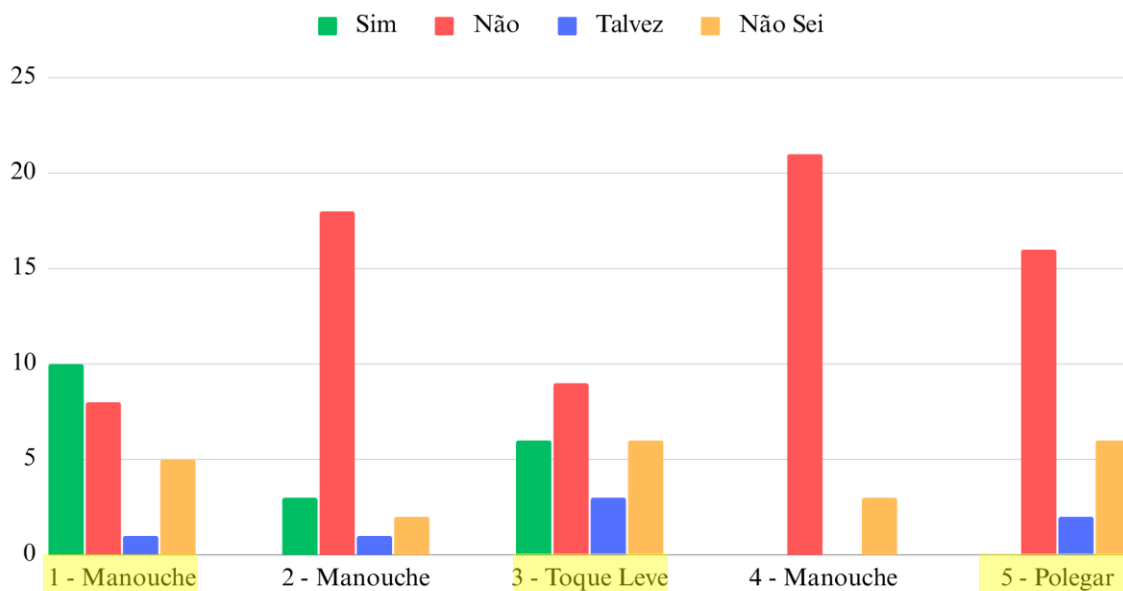


Figura 9.4 – Reconhecimento dos 5 extratos musicais apresentados na segunda fase do experimento. Os trechos tocados em guitarras *Manouches* estão marcados em amarelo.

Discussão

Essa fase apresentou uma maior dificuldade de reconhecimento por não oferecer elementos musicais que possam ser associados à um género musical. Nas gravações encontramos três técnicas diferentes de toque aplicadas a guitarras *Manouches* e outros instrumentos (guitarra clássica e banjo) tocados com a técnica utilizada no *jazz Manouche*. Ou seja, todos exemplos oferecidos apresentam ao menos um dos elementos comumente associados ao “som *Manouche*” (o instrumento propriamente dito ou a técnica utilizada para tocá-lo). Dos cinco trechos apresentados, três (extratos 1, 3 e 5) foram tocados em guitarras *Manouches* se utilizando de técnicas instrumentais diversas.

A proximidade entre as interpretações positivas e negativas que vemos em 1 e 3 traduzem uma maior dúvida na identificação. O primeiro trecho (1) tocado na guitarra *Manouche* com a técnica específica utilizada no *jazz Manouche* foi o que apresentou uma taxa de identificação mais elevada. Apesar de uma taxa de menos de 50%, os resultados parecem evidenciar que o reconhecimento do som do instrumento como sendo uma guitarra *Manouche* se dá quando o auditor identifica um som que carrega dois elementos

simultâneos: o instrumento e a técnica específica. O terceiro exemplo foi o que gerou mais dúvida, com uma maior proporção de respostas “talvez” em relação aos outros extratos de áudio. Esse resultado, é consequência do ataque diferente e a consequente modificação do timbre da guitarra *Manouche*. O banjo tem uma sonoridade que destoa dos outros exemplos e foi maioritariamente reconhecido e descartado. O aumento na dificuldade de reconhecimento proposto nessa fase, fica claro não só pelas proporções mais próximas em respostas contrárias (“sim” e “não”) mas também por uma maior percentagem de respostas “não sei”.

Terceira fase

Procedimento

Na terceira fase foram apresentados seis (6) trechos. Cada trecho consistia de apenas uma nota tocada numa guitarra *Manouche* (Mi pressionado na altura do quinto traste da segunda corda) com a técnica específica associada ao género, porém, por vezes modificada artificialmente. As ideias por trás de tais modificações foram: 1) perceber se os participantes associavam o som da guitarra *Manouche* a uma parte específica do envelope sonoro (transiente de ataque ou duração) 2) perceber o quanto uma modificação drástica no som influenciaria o reconhecimento do mesmo por parte dos participantes.

A duração de cada trecho foi de aproximadamente três segundos.

1. No primeiro trecho ouvimos uma nota tocada com vibrato;
2. No segundo trecho ouvimos uma nota que teve seu transiente de ataque suprimido;
3. No terceiro trecho ouvimos uma nota que teve seu *sustain* suprimido;
4. No quarto trecho ouvimos uma nota a qual foi adicionado um efeito de vibrato artificial;
5. No quinto trecho ouvimos uma nota filtrada com um filtro Hi-Pass à 600 Hz;
6. No sexto e último trecho ouvimos apenas uma nota, sem recursos expressivos.

Resultados

O gráfico abaixo (figura 9.5) mostra as identificações segundo os participantes. Nele vemos a proporção de respostas afirmativas, negativas, incerteza e não



reconhecimento para cada trecho e o processamento ou técnica instrumental utilizada nesse trecho. Assim, para o trecho 1, por exemplo, uma nota é tocada com um vibrato natural (feito pelo músico) e a maioria dos participantes associou o som a uma guitarra *Manouche* enquanto que no trecho 2, o ataque da nota foi suprimido artificialmente e a maioria dos participantes identificou a guitarra como não sendo uma guitarra *Manouche*.

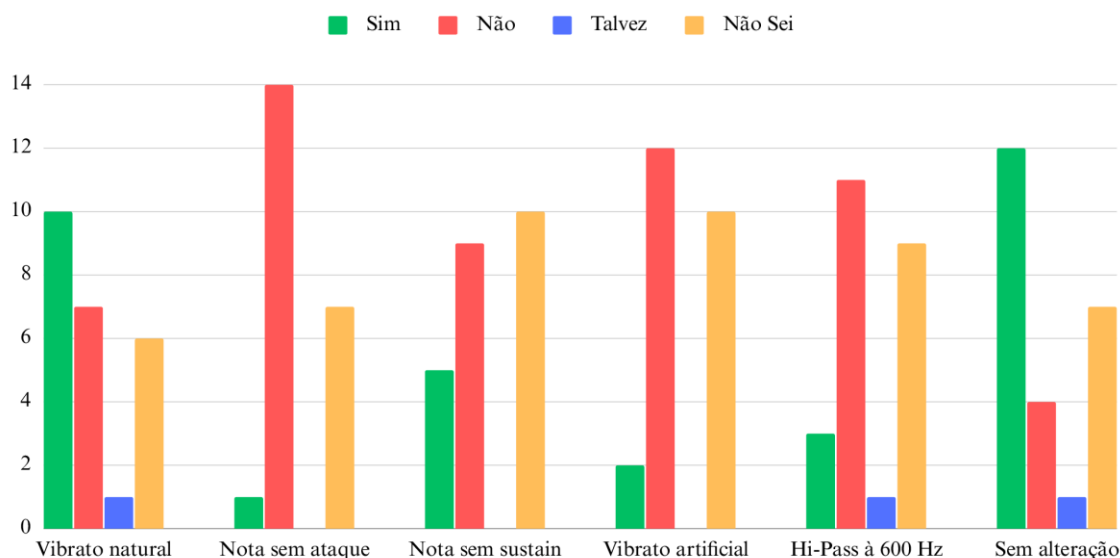


Figura 9.5 – Reconhecimento dos 6 extratos musicais apresentados na terceira fase do experimento.

Discussão

Essa fase final foi a que apresentou uma maior dificuldade de reconhecimento por não oferecer elementos musicais que possam ser associados a um género musical por se tratar da audição de apenas uma nota, tocada apenas uma vez. Em outras palavras, no contexto apresentado o participante não teve a possibilidade de ouvir a reação do instrumento a múltiplos ataques. Em quatro exemplos a nota foi modificada artificialmente.

A nota tocada com a técnica específica sem nenhum recurso expressivo foi a mais associada à guitarra *Manouche*. A nota tocada com vibrato natural foi a segunda mais reconhecida como sendo proveniente de uma guitarra *Manouche*. Não surpreendentemente, poucos participantes conseguiram identificar os exemplos onde o som foi artificialmente modificado (como sendo de uma guitarra *Manouche*). Desta forma, nesses exemplos, a proporção de respostas “não sei” foi a mais elevada das três fases de experimentos propostos. Ainda assim, achei surpreendente que cerca de 20% dos participantes tenha conseguido reconhecer o som do instrumento sem o *sustain* da nota,

baseando-se apenas no transiente de ataque. Esse parece ser mais um indício de que a forma que as cordas são atacadas é um fator determinante no reconhecimento do som como sendo proveniente de uma guitarra *Manouche*.

Comentários gerais sobre o experimento

O experimento apresentado teve como objetivo analisar a relação que os músicos estabelecem entre técnicas instrumentais, gramática musical⁴⁰ e o som de um instrumento. Apresentado em três fases, a dificuldade do experimento foi gradualmente aumentando, uma vez que elementos que permitem a suposta identificação sonora (aspectos musicais, contexto harmónico, duração) são gradativamente suprimidos.

Na primeira fase, posicionei alguma “armadilhas” sonoras propositalmente. Entre os trechos apresentados nessa fase temos uma guitarrista de *bluegrass* tocando uma guitarra *Manouche* e um guitarrista *Manouche* tocando uma guitarra elétrica. Aqui o objetivo era testar a hipótese de que o discurso musical e a técnica específica empregada possuem um peso considerável no reconhecimento do som de uma guitarra como sendo uma guitarra *Manouche*. A segunda e terceira fase representam uma maior dificuldade para o ouvinte, por não apresentarem nenhum conteúdo musical que possa servir de referência para a identificação do género *Manouche* e por sua duração mais curta. Na segunda fase do teste, o auditor ouve um acorde arpejado, quatro notas, quatro ataques a cordas distintas da guitarra. Essa fase suprime o discurso e contexto musical, mas mantém a técnica específica em alguns exemplos. É interessante notar que o som da guitarra *Manouche* é mais facilmente reconhecido pelos participantes quando temos ao menos dois elementos que compõem o “som *Manouche*” associados: a guitarra *Manouche* e a técnica específica. Isso acontece devido a singularidade do timbre, ocasionado pelo ataque comumente utilizado no *jazz Manouche*.

Finalmente na última fase temos apenas um ataque a uma nota e partes do som são suprimidas em alguns extratos. Mesmo com essas dificuldades, 50% dos participantes conseguiram identificar um ataque a uma corda (sem processamento) como sendo o som de uma guitarra *Manouche* e mesmo 20% identificaram apenas um transiente de ataque. A maior dificuldade de identificação do instrumento, encontradas na segunda e terceira fase, acaba por testemunhar a importância que um discurso musical inscrito dentro do

⁴⁰ Como vimos anteriormente em aspectos idiomáticos do *jazz Manouche* (capítulo III).

género *Manouche* representa na identificação de um instrumento como sendo uma guitarra *Manouche*.

Esse experimento nos sugere que a “imagem sonora” que aficionados de *jazz Manouche* tem da guitarra *Manouche* não é constituída simplesmente pelo som de uma guitarra do tipo Selmer, mas sim, por uma guitarra do tipo Selmer tocada de uma forma específica, especialmente em relação ao ataque da mão direita⁴¹ e a um determinado discurso musical. Em outras palavras, do ponto de vista de um ouvinte experimentado, uma guitarra só será considerada uma guitarra *Manouche* se for tocada utilizando a técnica específica empregada no *jazz Manouche* e, de preferência, realizando um discurso musical próprio a esse género musical.

9.7 - Conclusão

Os instrumentos musicais são objetos que permitem a criação de sons a serem organizados por nós, humanos. Essa dimensão não está presente em todos os objetos, porém, todos os que produzem som, podem ser utilizados em criações sonoras. Os instrumentos musicais oferecem diferentes dinâmicas relacionais com o homem. Eles podem ser vistos como muito mais do que simples objetos funcionais, uma vez que funcionam como ferramentas para a vida social e fornecem referências ao passado. Os instrumentos musicais podem transcender sua funcionalidade primordial quando empregados para comunicar ideias, o pertencimento à um grupo ou um gosto pessoal.

Claramente, os instrumentos musicais são empoderados, não apenas por seu som, mas também pela palavra escrita, verbalizações, imagens visuais, gestos e movimentos imbuídos de valores e ideais que são criados e mantidos dentro de contextos específicos - sociais, culturais, políticos e econômicos. (Bennet & Dawe 2001, 67)⁴²

As guitarras do tipo Selmer assumiram o status de significante de género musical se tornando diretamente atreladas ao *jazz Manouche*. Os artefactos estão implicados na construção, manutenção e transformação de identidades sociais (Miller & Tilley 1996) e

⁴¹ Aprofundarei mais essa questão no capítulo XII desta tese.

⁴² “Clearly, musical instruments are empowered, not only by their sound but also by the written word, verbalizations, visual imagery, gestures and movements imbued with values and ideals that are created and maintained within specific social, cultural, political and economic settings.” (Bennet & Dawe 2001, 67)

a guitarra *Manouche* remete a universos sociais e culturais específicos. A associação entre essa guitarra e os *Manouches* é reiterada de diversas formas, incorporado um caráter identitário à guitarra *Manouche*.

A guitarra *Manouche* é privilegiada por seu timbre, mas também, em grande parte, pelo fato de ser diretamente associada à Django Reinhardt e mais recentemente ao *jazz Manouche*. A ligação entre guitarra *Manouche* e Django é profunda e qualquer guitarra *Manouche* para além de ser um índice da guitarra Selmer original ou do *jazz Manouche*, veicula diretamente a agência de Django. Assim, onde há uma guitarra *Manouche*, Django se faz presente. A guitarra *Manouche* representa um caso particular onde um instrumento é simultaneamente associado a uma pessoa, a um gênero musical e a comunidades (*Manouche*) que consideram a relevância Django e do *jazz Manouche* como elementos representativos - amplificando a conexão entre Django e esse instrumento.

É possível observarmos, no fenômeno de consumo das músicas tradicionais, a valorização do que eu chamaria de uma espécie de “autenticidade superficial”. Nessa conjuntura, se faz presente a noção que o consumo de algo considerado autêntico incutiria autenticidade ao consumidor. Em contrapartida, não podemos esquecer o valor que instrumentos musicais agregam permitindo-lhes, de certa forma, “conter” e representar determinada cultura.

O nicho cultural cria possibilidades comerciais e a guitarra *Manouche* é produzida e publicitada com um mercado específico em vista. Quanto mais guitarras são produzidas e associadas a um “universo *Manouche*”, mais esse vínculo se torna parte da natureza do próprio instrumento. Como observou Woodward (2007), os objetos nunca são culturalmente fixos, mas estão sempre em processo de ser e tornar-se.

Em termos da relação entre músico e instrumento, a morfologia do instrumento pode influenciar e definir como se dá a interação humana. Nesse processo, características sonoras que são consequência da interação com o homem passam a ser “objetificadas” e incrustadas no instrumento como se fizessem parte do mesmo. Através de experimentos perceptivos constatou-se que o uso de uma gramática musical determinada e uma técnica específica de ataque das cordas (por parte do músico), pode conduzir o ouvinte a classificar um instrumento como sendo ou não uma guitarra *Manouche*. Dessa forma, esse capítulo demonstrou que em termos sonoros, poderíamos dizer que uma guitarra *Manouche* não se reduz a apenas uma guitarra do tipo Selmer, mas define-se como uma

guitarra do tipo Selmer tocada de uma forma específica e de preferência seguindo códigos musicais específicos. A pedagogia *Manouche* e a prática musical parecem ser ferramentas fundamentais na perpetuação desses códigos e tratarei desse assunto em mais detalhes nos próximos capítulos.

Capítulo X - Ouvindo *Manouche*

Nesse capítulo¹ observo a importância do contexto de aprendizado da guitarra na obtenção de um “som *Manouche*”. Discuto como as concepções do ouvinte afetam a classificação do som como sendo ou não “*Manouche*” e a importância da guitarra de acompanhamento. Observo ainda, como a prática comunitária e a pedagogia podem influenciar a adoção de determinados gestos na manipulação do instrumento. Finalmente, noto como a conexão com uma dimensão emocional através do som é considerada, entre *Manouches*, um elemento importante na perpetuação de sua tradição musical.

10.1 - Formação do ouvido: Uma pedagogia dos sentidos

A atividade musical está muitas vezes associada ao processo de construção identitária e a manifestação de sentimentos de pertença, a tudo o que temos tendência unir sob o termo algo vago e ambíguo de “identidade”. (Martin 2020, 94)²

Poueyto (2016) observou a forma que *Gadjé* e *Manouches* se relacionam com o conhecimento e o aprendizado, enfatizando a oposição entre teoria e prática. Ele menciona um argumento interessante defendido por um *Manouche* francês que tinha por volta de trinta anos: “Um *Gadjo*, se estudou para ser encanador, para nós ele só saberá fazer encanamento, não saberá fazer outra coisa. Frequentemente, um *Manouche*, ele é manual, não no nível teórico ou no nível da escrita, mas se você mostrar para ele como fazer, ele saberá fazer”³ (Poueyto 2016, 251). Enquanto “fazer” se opõe claramente ao “conhecimento teórico”, é interessante observar que o processo de aprendizado descrito, envolve a observação e repetição de uma tarefa particular e essa forma de aprendizado parece bastante similar a forma sob a qual os *Manouches* abordam o treinamento musical. No entanto, mais que apenas imitação, é importante notar que esse processo de aprendizado acontece num contexto cultural específico e é, portanto, parte de uma prática social.

¹ Parte desse capítulo foi publicada com o título de “Listening for Cultural Clues in Jazz *Manouche*” (Bucaretschi, L., Debut, V. 2023).

² “Musical activity is often associated with the process of identity construction and the manifestation of feelings of belonging, with everything that we tend to unite under the somewhat vague and ambiguous term of ‘identity’.” (Martin 2020, p.94)

³ « Un *Gadjo*, s’il a fait des études pour être plombier, pour nous il ne va savoir faire que la plomberie, il ne va pas savoir faire autre chose. Et très souvent, un *Manouche*, il est manuel, pas au niveau de l’écrit ou au niveau de l’écriture, mais si tu lui montres comment faire, il va savoir-faire. » (Poueyto 2016, 251)

Williams observou (1998) que o processo de assimilação do *jazz Manouche* e da prática instrumental pelos jovens frequentemente envolve tocar com outros guitarristas e a utilização de suportes tecnológicos, CDs e K7s (atualmente é mais sensato nos referirmos ao *Youtube*, *Soudslice*, *Spotify*). Websites que fornecem vídeos como o *Youtube* e o *Soundslice* oferecem aos utilizadores ferramentas que permitem mudar a velocidade de reprodução do vídeo e fazer *loops* de trechos, auxiliando uma melhor percepção da parte em questão e permitindo a utilização do vídeo como base para o treinamento do músico. Vários tutoriais que podem ser utilizados no processo de aprendizado estão disponíveis na *internet*. Esses tutoriais oferecem um suporte visual, permitindo a observação do braço do instrumento e, portanto, a compreensão da região do braço da guitarra na qual o músico executa uma frase ou acorde. Hoje, os maiores expoentes do *jazz Manouche* tem ao menos um vídeo tutorial gravado, explicando como tocar suas improvisações e/ou solos de Django⁴. Com o advento dos *smartphones* e da *internet*, o acesso à música aumentou imensamente e gravar-se tornou-se algo corriqueiro. Todas essas ferramentas e recursos favorecem o treinamento e o aprendizado individual, e como observou Green (2002), a propagação em massa dos meios de reprodução mecânicos, tem uma influência direta no declínio de práticas musicais comunitárias.

Mandino Reinhardt comentou o aspeto positivo das ferramentas tecnológicas ao mesmo tempo que questionou a importância das mesmas na capacidade de desenvolver uma sensibilidade musical:

“Olha, meu irmão fala muito comigo sobre isso, ele fala como os jovens são bons (no instrumento) hoje. Quão rápido é (o desenvolvimento técnico). Não era assim anteriormente... não me surpreende... eu digo... a internet, seria (faria) muito se a tivéssemos na época. Veja bem, teríamos economizado muito tempo, mas sim... isso é tudo? É tão importante assim? Quero dizer em relação ao feeling⁵ o aprendemos? Ou o sentimos...”

Por um lado, essas ferramentas invariavelmente simplificam o trabalho de transcrição musical facilitando o aprendizado musical. Por outro lado, o aprendiz não se

⁴ <https://www.dc-musicschool.com>, <https://rosenbergacademy.com>, <https://gypsyguitaracademy.com>, etc.

⁵ Forma que o músico interpreta uma composição, o *feeling* é um conceito subjetivo e está relacionado ao posicionamento das notas em relação ao compasso, o *groove* e também ao timbre e recursos interpretativos. Seria a capacidade de sentir e transmitir sentimento e musicalidade ao tocar.

beneficia de uma experiência compartilhada durante o processo de aprendizado e não tem um *feedback* instantâneo. No aprendizado do *jazz Manouche*, um fator permanece fiel ao período anterior a *internet*: o conhecimento de base repousa na assimilação dos solos de Django, *ipsis litteris*. Improvisações são inteiramente reproduzidas como se fossem uma composição fixa. Considerando que hoje em dia todos tem acesso às mesmas ferramentas tecnológicas, qual seria então a diferença de aprender essa música sendo um *Manouche* ou um *Gadjé*?

Como acontece em outras culturas tradicionais pelo mundo afora, Williams (2000), observou que contrariamente à sociedade ocidental, que valoriza o individualismo, diferentes gerações de *Manouches* compartilham aspetos da vida coletiva. A música é particularmente importante e recorrente na comunidade, estando presente em diferentes situações incluindo reuniões familiares, festas, batismos...⁶

Se em geral os *Ciganos* são sensibilizados a música muito jovens, é porque ela ainda participa a vida quotidiana, o que não é o caso na nossa sociedade; para eles não há prazer familiar, casamentos, batismos ou festas sem música⁷. (Antonietto, 2004, 97)

Eric Faure, que por diversos anos foi o diretor responsável pela associação Lupovino⁸ em Estrasburgo, confirma essa singularidade me apontando a relevância da música nas famílias *Manouches*, que é demonstrada por sua admiração pela *opereta*, *jazz*, *bossa nova*, bem como sua sensibilidade para outras músicas - mesmo no contexto social e econômico limitado da periferia de Estrasburgo. Como comenta Mandino Reinhardt, “a

⁶ Essas observações de Williams datam de um período entre os anos 1990 e 2000. Essa realidade também faz parte dos relatos dos informantes que participaram dessa tese, pois são pessoas que nasceram até o início dos anos 1980. Como veremos mais à frente, atualmente, com o declínio do *jazz Manouche* como prática comunitária (ao menos na região de Estrasburgo), essa situação está se transformando. Como essa tese se foca na guitarra *Manouche*, me concentrei no instrumento e diferentes contextos onde ele é utilizado hoje em dia. Com certeza um estudo aprofundado das transformações atuais nas dinâmicas de perpetuação desta música dentro da comunidade *Manouche* nessa região seria uma pesquisa muito interessante, mas que fugiria as proporções e tema central dessa tese.

⁷ « La réalité est évidemment autre, car si, en général, les tsiganes sont effectivement très jeunes sensibilisés à la musique, c'est que celle-ci participe encore à leur vie quotidienne, ce qui n'est plus le cas dans nos sociétés ; chez eux, pas de réjouissances familiales, noces, baptêmes ou fêtes, sans musique ». (Antonietto, 2004, 97)

⁸ Em 1995, um grupo de mulheres da região de Polygone em Estrasburgo criou a associação Lupovino - *Lutte Pour une Vie Normale* - para ajudar a transmitir as expectativas e demandas deste grupo para a cidade de Estrasburgo.

música ocupa um lugar muito honorável na nossa cultura”. Mandino nasceu na Alsácia em 1956 e descreveu-me a presença da música na sua família durante sua infância:

“Tenho lembranças que vão muito longe, de quando eu era muito, muito pequeno, lembro sempre de crescer e de ter tido festas nos ouvidos e nos olhos, festas de comunhão, festas de aniversário com meu avô, meus tios, depois tocar música, violino, guitarra, contrabaixo, etc.

Meu pai tocava...meu pai tocava um pouco, tocava violino e tocava um pouco de guitarra, por outro lado, os tios e irmãos do meu pai tocavam muito mais. Como por parte de mãe, eram o avô e os tios. E minha avó tocava guitarra”.

Tenho lembranças de infância do meu avô que era um excelente violinista e tinha uma formação com um contrabaixista e seus dois filhos (ou seja, meus tios), um na guitarra e outro no violino. Apresentavam-se todos os domingos nas *guinguettes* das margens do Reno, em alguns cafés de Estrasburgo e em festas familiares. Eu cresci nesse ambiente e comecei a tocar guitarra com 12 anos de idade⁹. (Beique 2000)

A etnomusicologia contemporânea mostrou que em variados contextos sociais aprende-se música na comunidade, tocando com outros músicos. Observando os vários músicos que compartilham o mesmo nome de família como Schmitt, Winterstein, Mehrstein, Reinhardt (para citar apenas alguns), percebemos que muitas vezes o aprendizado vem de músicos que fazem parte da mesma família. Em famílias *Manouches* onde o *jazz Manouche* é praticado, as crianças são eventualmente banhadas nessa música, têm contato com instrumentos musicais e oportunidade de tocar. Desta forma, os novatos são orientados, ao menos nos primeiros passos, por seus pais, por um tio ou um primo.

A cultura tem uma dimensão sónica (Holt 2008) e alguém que cresce num contexto comunitário onde o *jazz Manouche* é uma forma de expressão e pertencimento, é moldado por essa experiência, mesmo que de forma inconsciente. “Quase todo mundo em qualquer contexto social é musicalmente enculturado. Não pode ser evitado porque não podemos fechar os ouvidos e, portanto, entramos em contato com a música que está

⁹ « J'ai des souvenirs d'enfance de mon grand-père qui était un excellent violoniste et avait une formation avec un contrebassiste et ses deux fils (c'est-à-dire mes oncles), l'un à la guitare et l'autre au violon. Ils se produisaient tous les dimanches dans les guinguettes au bord du Rhin, dans certains cafés de Strasbourg et dans les fêtes familiales. J'ai grandi dans cette atmosphère et j'ai commencé à jouer de la guitare dès l'âge de 12 ans. » (Beique 2000)

ao nosso redor, não apenas por escolha, mas por norma¹⁰” (Green 2002, 22). Para alguém que cresceu nesse ambiente, mesmo quando a prática instrumental se inicia tardiamente, por volta dos 30 anos, por exemplo, esse será o início de uma prática instrumental, mas não o início de sua experiência musical no *jazz Manouche*. O guitarrista *flamenco* Paco de Lucía (Sanches 2014) mencionou que quando começou a tocar guitarra, ele já tinha conhecimento dos *palos* (ritmos *flamencos*) e, portanto, da linguagem musical do *flamenco*¹¹. Logo, nessa altura ele começava a aprender a guitarra, como se utilizar o instrumento para comunicar um universo musical que já era real no seu imaginário. Mandino Reinhardt também aponta a importância de ser exposto à música num contexto familiar: “Quando você está imerso num contexto musical familiar, ajuda muito. Ajuda com o tempo, com os acordes, com a intonação” (Lie 2018, 107).

Outra especificidade desse contexto de aprendizagem vem do fato de que o aprendizado da música não costuma ser algo imposto. Como Mandino Reinhardt afirma, ninguém pode ser forçado a fazer música: “se ele não quer, ele não quer” (Lie 2018, 108). A curiosidade e desejo de fazer música deve vir dos indivíduos que querem aprender a tocar. As ferramentas serão fornecidas de acordo com a fase do aprendizado e necessidades do aprendiz. Quando ocorre, a transmissão do conhecimento vem do mais experiente que guia o novato oferecendo soluções a dificuldades técnicas. De acordo com Daval e Hauger (1989), esse sistema de aprendizado dentro da comunidade *Manouche* poderia ser visto como um processo “autodidata assistido”.

Desde o início, o aprendiz é instruído a tocar composições complexas em termos harmônicos e técnicos, no lugar de canções simples, contrariando a abordagem

¹⁰ “Almost everyone in any social context is musically encultured. It cannot be avoided because we cannot shut our ears, and we therefore come into contact with the music that is around us, not only by choice but by default.” (Green 2002, p.22).

¹¹ É sabido que a qualidade de um artista *flamenco* não se limita à dimensão técnica. Valoriza-se a capacidade do artista de trazer “algo” a mais, uma “alma”. No caso do *flamenco*, esse “algo” tem nome, “o *Duende*” (Lorca 2010) e não está presente apenas na guitarra *flamenca*, pode ser encontrado também no canto ou na dança. Essa ideia de “algo” que transcende sua própria forma de manifestação (música ou dança, por exemplo) está presente em diferentes culturas. O dançarino Helder Vasconcelos também observou que, em relação às diferentes manifestações culturais da Zona da Mata brasileira (como o Maracatu Rural e o Cavalo Marinho), a dança, o teatro e a música não são três manifestações separadas, mas “partem de um mesmo impulso e só revelam as particularidades da sua expressão em uma última instância”. Denis-Constant Martin lembra que “Na maioria das sociedades africanas, o que chamamos de música, dança e canto (e, portanto, frequentemente poesia) são inseparáveis” (Martin 2020, 28). Para além da importância de tais manifestações a nível comunitário, elas tornam-se profundamente ligadas à autoidentidade da pessoa. A capacidade de trazer esse “algo” para a música é, desta forma, ligada ao meio onde os intérpretes desenvolvem suas habilidades.

usualmente utilizada em escolas de música e conservatórios. Além disso, não há uma separação entre ciclos de aprendizado, um controle da evolução do aprendiz ou exibições análogas a apresentações de fim de ano, tão comuns nas escolas de música. Ao invés disso, o aprendiz tem a oportunidade de praticar com outras pessoas e tocar em várias ocasiões. Se uma criança perder o interesse na prática musical, poderá interromper o aprendizado sem sofrer uma pressão externa de responsabilidade ou dever a alguém. Desta forma, o prazer encontrado na música e na prática instrumental se mantém ao longo do processo de aprendizado.

De forma interessante e similar, a importância do prazer no aprendizado da música popular (*rock, pop*), foi também observado por Green (2002). Talvez esse seja um dos fatores mais relevantes e que influenciam diretamente a prática e evolução dos guitarristas *Manouches*. O simples fato de que não são forçados a tocar esse tipo de música e que o fazem simplesmente porque “gostam”. Apesar de observarmos que essa dinâmica parece evidenciar uma “experiência musical positiva”, não se deve idealizar esse contexto de aprendizado onde o conhecimento é “passado” dentro da comunidade. O guitarrista Francko Mehrstein me relatou que seu tio, quando o ensinava a tocar, era extremamente rigoroso e que existia uma pressão notável para que ele tocasse “corretamente”. Assim, não se deve esquecer o trabalho e esforço que acompanham o aprendizado, que não se limita à dimensão do prazer.

Levando em consideração o contexto exposto até agora, podemos perceber que o aprendizado da música *Manouche*, assim como em outras tradições orais pelo mundo, ocorre de forma espontânea sem suporte teórico. O aspecto visual da prática é representado por um ser humano fazendo música e um instrumento sendo tocado e não por uma representação específica do som – a pauta¹². Assim a pauta é substituída pelo esquema motor, em outras palavras a visualização dos movimentos (Baily 2001). Stoichiță (2008) por exemplo, observou uma forma similar de aprendizado musical autodidata no caso de *Roma* romenos do vilarejo de Zece Prăjini. Para eles, conhecer a música sem teoria equivale a conhecer verdadeiramente a música. Esse conhecimento permitiria uma maior liberdade de execução e técnica. Repetir melodias e acordes sem uma folha de papel como

¹² De forma diversa ao aprendizado da música no conservatório, que inclui a leitura e interpretação de música escrita, músicos *Manouche* raramente conhecem teoria musical. Quando conhecem, usualmente esse conhecimento se limita a saber o nome dos acordes e normalmente esses músicos não sabem ler música.

suporte visual ajuda o aprendiz a se focar na audição, nas sutilezas, na dinâmica e no timbre do som.

A transmissão do *savoir faire* de um músico para outro interfere diretamente na forma que se dá o gesto musical (Blum 2001). A atenção do aprendiz se foca em múltiplas dimensões que incluem o som, a comunicação e a performance instrumental - sempre enfatizando a importância da “prática” e de estar envolvido. A interpretação da música para uma audiência não é o objetivo principal de uma prática musical quando a música é uma forma de se relacionar com os outros. No aprendizado musical essa faceta se traduz em copiar alguém tocando¹³, observar e tentar imitar gestos e sons tocados. O aprendiz está aprendendo de alguém e tocando com alguém ao mesmo tempo, ocorrendo assim uma relação de comunicação bidirecional simultânea entre os dois músicos. Nesse contexto, o conhecimento do instrumento favorece a construção de laços. “Os mecanismos pelos quais o fazer musical pode promover o vínculo social são semelhantes àqueles subjacentes aos efeitos de afiliação-indução da imitação e do mimetismo motor”¹⁴ (Vuoskoski, Clark & DeNora 2017, 3). A prática coletiva da música efetivamente cria vínculos que vão além do contexto em que ela ocorre (Martin 2020). Nessa conjuntura, aprender um instrumento poderia ser considerado, mais do que apenas um aspecto da prática musical, uma parte integrante da prática social.

Como Lave e Wenger (1991, 49) notaram “em contraste com a aprendizagem como internalização, a aprendizagem como participação crescente em ‘comunidades de prática’¹⁵ diz respeito à pessoa (como um todo) agindo no mundo”¹⁶ O aprendizado no qual o novato está imerso não é algo estático. Aprender envolve a construção da identidade e não se reduz a uma simples transferência e assimilação de conhecimento (Lave & Wenger 1991). O desenvolvimento das habilidades do iniciante acontece em paralelo ao desenvolvimento de sua identidade e posição enquanto instrumentista na

¹³ No que pude presenciar, na prática do *jazz Manouche*, existem duas manifestações básicas da “cópia”: 1) Num contexto de aprendizagem, como o aqui descrito a cópia é considerada uma parte natural do processo de aprendizado. 2) Num contexto de interpretação musical a cópia pode ser considerada uma falta de criatividade, personalidade ou, para as gerações mais antigas, até um desrespeito. Isso não inclui a citação proposital de um trecho musical para fazer referência a um músico, que é uma prática comum no *jazz*.

¹⁴ “The mechanisms by which music-making might foster social bonding are akin to those underlying the affiliation-inducing effects of imitation and motor mimicry.” (Vuoskoski, Clark & DeNora 2017, 3)

¹⁵ Grupo de pessoas unido por um tópico ou interesse comum.

¹⁶ “In contrast with learning as internalization, learning as increasing participation in communities of practice concerns the whole person acting in the world.” (Lave e Wenger 1991, 49)

comunidade. No caso de uma prática comunitária, mais que apenas uma relação com uma atividade específica, aprender implica uma relação com a comunidade. Nesse contexto, compartilhar o repertório apreciado e reconhecido é compartilhar uma identidade e aprender a tocar a música conhecida pela comunidade é uma afirmação dessa identidade.

10.2 - Experimento de escuta

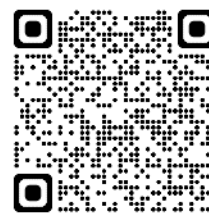
Introdução

Como já mencionou Lie (2021), alguns músicos de *jazz Manouche* por vezes afirmam que é possível reconhecer a origem *Manouche* de um músico apenas ouvindo a música e som que produzem. Para Mandino Reinhardt, no entanto, devido à difusão dessa música, hoje em dia é mais difícil reconhecer uma origem *Manouche* num músico só pelo som. Como já observamos, a guitarra *Manouche* ganhou espaço, especialmente a partir dos anos 2000, atualmente conta com muitos praticantes e aficionados de múltiplas origens e o acesso a materiais didáticos que são protagonizados por *Manouches* abunda. Com o objetivo de avaliar a capacidade de auditores aficionados de identificar se o músico é de origem *Manouche* apenas pela audição do som, desenvolvi um teste de escuta simples que propus a praticantes de *jazz Manouche*. Interessava-me também investigar se a concepção de que é possível reconhecer uma origem *Manouche* no som é uma ideia normalmente aceita entre músicos e aficionados de *jazz Manouche* (independente de suas origens).

Metodologia

O experimento consistiu na escuta e identificação de seis (6) extratos de áudio da composição *Les Yeux Noirs*, um standard frequentemente interpretado por guitarristas de *jazz Manouche* (*Manouche* e *Gadjé*). Cada extrato de áudio corresponde à interpretação de um guitarrista diferente. Os áudios utilizados nesse experimento foram extraídos de vídeos disponíveis na plataforma digital *Youtube* e após a extração do áudio dos vídeos originais, todos os extratos foram normalizados (Byers 2015) para que os participantes tivessem uma percepção de volume sonoro similar em todos os trechos propostos, o que é fundamental para testes de escuta segundo princípios psicoacústicos (Everest 2001). O áudio foi exportado no formato de 48kHz e 24bits.

A duração de cada trecho musical é de aproximadamente 15 segundos, oferecendo suficiente tempo de escuta aos participantes. Um silêncio de dois segundos foi inserido entre cada trecho musical. Cada fragmento de áudio foi associado a um número que aparece na tela para o participante. Por exemplo, o número {1} foi mostrado na tela quando a versão de Tchavolo Schmitt estava tocando. Os testes foram propostos online para músicos profissionais e amadores de origem *Manouche* e *Gadjé* e também na sessão de fórum do website *Guitare Jazz Manouche*.



Procedimento

Antes da audição foi proposta aos participantes a seguinte questão: Na sua opinião, quais dos guitarristas a seguir podem ser de origem *Manouche*?

Os trechos de áudio consistiam em:

1. Tchavolo Schmitt: guitarrista de origem *Manouche* frequentemente associado à um “som *Manouche*” (Lie 2021);
2. Gismo Graf: guitarrista de origem *Manouche* (*Sinti* alemão) da nova geração com um alto nível técnico. Por vezes seu estilo é associado à Stochelo Rosenberg, um guitarrista muito celebre de *jazz Manouche*;
3. Stephane Wrembel: músico *Gadjo* que aprendeu a tocar com *Gadjé* e *Manouches*, supus que os auditores poderiam relacioná-lo à uma origem *Manouche*;
4. Swan Berger: um jovem *Manouche*, que na altura ainda criança, já tocava muito bem para sua idade, mas com uma técnica ainda inferior (na época) a guitarristas mais estabelecidos. Imaginei que por isso os auditores poderiam confundi-lo com um guitarrista *Gadjé*;
5. Adrien Moingnard: um dos mais respeitados guitarristas *Gadjé*, seu estilo moderno costuma ser associado a uma forma de tocar *Gadjé*;
6. Angelo Debarre: guitarrista *Manouche* (alguns *Manouches* me disseram que na verdade Angelo é *Yeniche* mas não pude confirmar essa informação) com uma carreira sólida. Nesse trecho a guitarra é captada por um captador magnético e amplificada por um amplificador valvulado e a melodia é tocada em oitavas.

Resultado

O gráfico abaixo (figura 10.1) representa as associações feitas pelos participantes conectando músicos e uma possível origem *Manouche*. Assim o primeiro guitarrista a esquerda (Tchavolo) foi considerado como de origem “*Manouche*” pela totalidade dos participantes que responderam à questão, enquanto que Adrien foi considerado “*Gadjé*” pela totalidade de participantes e Swan foi considerado “*Manouche*” por 50% e “*Gadjé*” pelos outros 50% dos participantes que responderam essa questão. Os músicos de real origem *Manouche* tiveram os nomes realçados em verde.

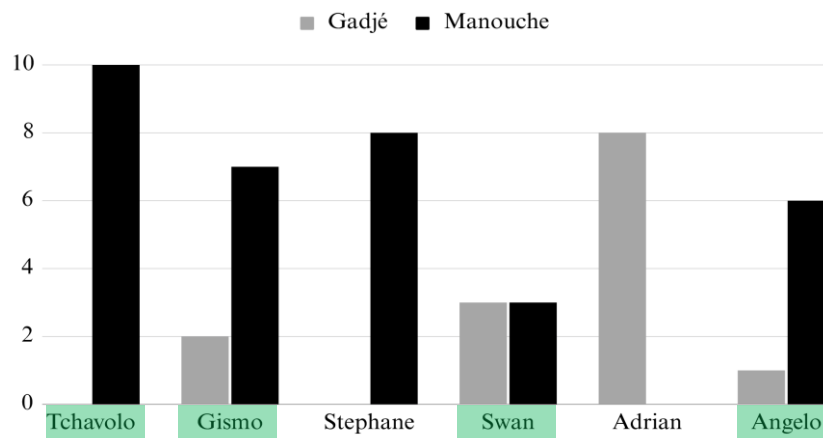


Figura 10.1 – Origens dos músicos segundo os participantes. Os músicos marcados em verde são de origem *Manouche*.

Discussão

Em primeiro lugar preciso salientar que alguns músicos, Tchavolo Schmitt especialmente, tem um som bastante característico que pode ser facilmente reconhecido por pessoas familiarizadas com esse gênero musical. Sua técnica de mão direita e estilo de fraseado¹⁷ é frequentemente associado a um “som *Manouche*”. Desta forma, não foi com surpresa que constatei que ele foi o guitarrista que foi mais associado à “*Manouche*”. O segundo guitarrista mais associado à “*Manouche*” foi Stephane Wrembel que é um *Gadjo*. Mesmo que ele tenha tido experiências de aprendizado com *Manouches*, Stephane

¹⁷ Tchavolo tem seu próprio repertório de frases musicais características inspiradas em Django Reinhardt. No *jazz Manouche*, as frases musicais geralmente alinham arpejos maiores, menores de sexta, sétima e diminutos sobre acordes específicos. Frequentemente, as frases fazem uso de cromatismos, enfatizam a resolução de cadências como o II-V-I e às vezes podem empregar substituições de acordes (por exemplo, a substituição de trítone frequentemente usada sobre acordes dominantes).

Wrembel rejeita o *brand* e a ideia de comodificação do gênero *Manouche* (*Guitar Channel Website*) em favor de uma perspectiva mais musical e menos etnoracial, ou como alguns outros guitarristas preferem dizer (Lie 2017), “Toco no estilo de Django”. O fato de Stephane Wrembel ter sido reconhecido como *Manouche* pela maioria dos participantes do experimento, aponta para o fato de que os elementos reconhecidos no som, não são necessariamente consequência de uma origem *Manouche*. Swan Berger, que era apenas um menino na época da gravação apresentada, foi o exemplo que levantou maior dúvida. O músico mais associado à “*Gadjé*” foi Adrien Moignard, que é efetivamente um *Gadjo* autodidata e toca um estilo misto de *jazz*. Moignard representa uma forma moderna de tocar guitarra, utilizando dissonâncias e referências ao *blues*, que normalmente não são associadas a forma mais tradicional de tocar *jazz Manouche*. Finalmente é importante notar que algumas vezes os participantes não conseguiram sugerir uma origem para o músico, preferindo deixar de responder à questão para alguns extratos de áudio.

Um comentário sobre o teste de escuta foi feito por um dos usuários do fórum (*Guitare Jazz Manouche Website*), Percuso, que escreveu: “Quando um guitarrista *Manouche* toca uma guitarra, é uma guitarra *Manouche*. Quando soa *Manouche*, é porque é um guitarrista *Manouche* que toca”. Esse comentário aponta que a forma de tocar é decisiva no reconhecimento do som¹⁸. O principal elemento numa identificação cultural do som seria, portanto, o músico - o intérprete - e não o instrumento. Notavelmente, este comentário propõe outras questões como por exemplo: como podemos definir o que é um guitarrista *Manouche*? Um guitarrista *Manouche* é um indivíduo que pertence a uma comunidade *Manouche* ou qualquer indivíduo que toca *jazz Manouche*? Seria um guitarrista *Manouche* um indivíduo que toca à maneira dos *Manouches*? A frase “soa *Manouche*” se refere a soar como alguém de origem *Manouche*? Faz sentido dizer que alguém é um guitarrista *Manouche* se essa pessoa não tem uma origem *Manouche*? É importante constatar a apropriação cultural onde *Manouche* perde o caráter de pertencimento a uma comunidade *Manouche* (ou de ser *Manouche*) e se torna um tipo de música, um instrumento ou uma técnica instrumental. A guitarra do tipo Selmer foi nomeada de *Manouche* porque é amplamente utilizada no *jazz Manouche*. Na visão de Percuso “se soa *Manouche* é um guitarrista *Manouche* que toca”. E quando um guitarrista

¹⁸ Mais sobre isso no experimento anteriormente apresentado (item 9.6).

de origem *Manouche* toca *salsa* ou *bossa nova*? Percuso consideraria essa música *Manouche* porque é um guitarrista *Manouche* que toca? Ou para Percuso a música *Manouche* é o *jazz Manouche*? Ele consideraria uma guitarra tocada por um *Manouche*, seja ela clássica, *flamenca* ou elétrica uma guitarra *Manouche*? Um *ukulele* tocado por um *Manouche* é um *ukulele Manouche*? Na afirmação de Percuso não está claro se quando ele menciona “guitarrista *Manouche*” ele está referenciando uma origem *Manouche* ou uma forma de tocar o instrumento que ele mesmo associa ao *jazz Manouche* ou à *Manouches*.

No experimento, de todos os participantes apenas dois questionaram a possibilidade de reconhecer uma origem *Manouche*, baseando-se apenas no som. Eles comentaram que seria possível apenas dizer que a interpretação estava ou não alinhada com o gênero *Manouche* e se recusaram a associar os extratos de áudio à uma origem determinada. Assim, a maioria dos participantes aceitaram normalmente a ideia de que seria possível reconhecer uma origem *Manouche* no som.

Apesar deste simples teste de escuta demonstrar que a ideia de que é possível reconhecer uma origem *Manouche* no som é algo recorrente entre aficionados de *jazz Manouche*, ele também sugeriu que “o que” é reconhecido não é necessariamente uma origem étnica e que diversos elementos culturais têm de ser levados em consideração no reconhecimento do som. Porém, antes de discutir esses elementos, observarei alguns fatores em relação a recepção e interpretação do som que, nesse caso, parecem ser relevantes.

Recepção e interpretação do som

Redes de relações e significados são construídos através da experiência auditiva (Keil & Feld 1994). Eidsheim (2019) sugere que ouvir nunca é algo neutro, sendo sempre um ato político, uma ação que produz significado. Através da escuta nomeamos e definimos o mundo, filtrado pela nossa percepção. Uma narrativa sobre timbre e discurso musical é construída a partir das observações do auditor em relação a ontologia do som. Desta forma, características sonoras passam a ser associadas a um gênero musical, categoria ou grupo cultural.

Stoeber (2016, 14) também observou que embora muitas vezes seja considerado um ato físico não mediado, ouvir é uma prática interpretativa, socialmente construída,

condicionada por sistemas de valores que são culturalmente específicos e distribuídos em relações de poder. Assim, a interpretação do som como sendo *Manouche*, ou de origem *Manouche*, dependeria da ideia que o ouvinte tem, antes mesmo de ouvir o som, do que seria um “som *Manouche*”. Similarmente Eidsheim (2019) desenvolve a ideia de que nossa escuta está condicionada pelo que buscamos ouvir, assim, o que o auditor ouve depende de suas suposições sobre a ontologia do som. O autor também observa que um dos princípios da escuta é a identificação e que um fator básico na identificação seria a comparação com um original (seja ele um som real ou uma ideia imaginária de um som). Este tipo de escuta se baseia em similaridade ou diferença e, segundo o autor, levaria em consideração:

1. O conhecimento de um original.
2. A memória do original.
3. A capacidade de ouvir o imitador.
4. O reconhecimento da imitação superexposta no imitador.

Ter a comparação como ferramenta básica na identificação parece fazer sentido no caso do reconhecimento do som da guitarra *Manouche* onde, como vimos, o ouvinte busca elementos musicais e sonoros já conhecidos no processo de identificação do som. O som e a música oferecem uma experiência social de imersão do corpo, implicando relações entre o próprio som, pessoas, objetos e práticas (Stern 2003). Na experiência sonora está implícita tanto a participação, quanto a compreensão.

Nessa perspectiva podemos considerar que o músico é também um ouvinte e que o auditor é também um ator. No nosso caso, o músico é um ouvinte em relação às suas referências de como ele “deve” soar e de como ele efetivamente soa ao tocar. Simultaneamente, é um ator, que interage com o instrumento aplicando técnicas instrumentais específicas para criar sons (pré-concebidos ou imaginados) buscando assim expor suas concepções sonoras através da sua ação física. Um som particular produzido por um músico pode ser visto como o resultado da adoção de um comportamento corporal. Este comportamento se desenvolve através do treino. Nessa perspectiva “soar *Manouche*” seria adotar o comportamento corporal *Manouche*, que nesse caso se manifestaria através da reprodução da técnica utilizada para tocar a guitarra.

O auditor por sua vez, seria quem associaria um som a um contexto cultural ou grupo de pessoas através da aceitação ou negação de um possível significado previamente

internalizado (Eidsheim 2019). O músico que produz o som e é ouvido, pode preencher ou não as expectativas desse auditor, que já são pré-concebidas. Seguindo essa lógica a identificação do som como *Manouche* não depende simplesmente do músico que toca, mas também de quem ouve e das concepções desse indivíduo do que seria um “som *Manouche*”

Assim, podemos pensar na associação de um som à uma origem *Manouche* como uma adição dos comportamentos interiorizados pelo músico à uma postura ativa do ouvinte. Small (1998) também vê a importância de ambos, músico e ouvinte, quando pondera que a música deve ser vista como um ato, uma ação e não como uma entidade independente, uma “coisa”.

A natureza fundamental e o significado da música não estão em um objeto, nem em obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem. É apenas compreendendo o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical que podemos esperar entender sua natureza e a função que cumpre na vida humana. (Small 1998, 8)¹⁹

Desta forma, Small (1998) observa que para compreender a relação entre a música, pessoas, história e cultura precisaríamos nos questionar sobre quem faz, onde faz e quem escuta esta música.

Finalmente, associar um som à uma origem *Manouche* é associá-lo à um grupo específico. A racialização do som é algo que acontece quase que “naturalmente” uma vez que, como observa Gilroy (2000, 42), “o sensorio humano teve que ser educado para a apreciação das diferenças raciais”²⁰. Stoever em seu livro *The Sonic Color Line* (2016), expõe como se dá uma “linha” que produz, codifica e policia a diferença racial através do ouvido.²¹

É uma fronteira socialmente construída que codifica racialmente fenômenos sonoros como timbre vocal, sotaques e tons musicais. Em um nível, a “linha de cor sônica” postula posições de sujeito racializadas como “branco”, “negro” e “marrom” como acréscimos históricos de fenômenos sonoros e estereótipos

¹⁹ “The fundamental nature and meaning of music lies not in an object, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills is human life.” (Small 1998, 8)

²⁰ “The human sensorium has had to be educated to the appreciation of racial differences.” (Gilroy 2000, 42)

²¹ Aqui o autor (Stoever) não está defendendo a existência de diferentes raças, mas sim demonstrando como se constrói a concepção de que elas existem.

auditivos que podem funcionar sem seus significantes visuais correlatos e muitas vezes os substituem. (Stover 2016, 11)²²

Através deste princípio, sons são identificados, sublinhados e combinados a corpos racializados. A crença na existência de uma origem *Manouche* como sendo um elemento fundamental do som, pode acarretar uma falta de atenção do auditor às diversas formas como o timbre é aprendido e executado²³. Assim, os fenômenos que ouvimos seriam aqueles que acreditamos existirem e porque os ouvimos, pensamos que o significado percebido é real (Eidsheim 2019).

10.3 - O ouvido *Manouche* e a importância da guitarra de acompanhamento

Nem todos os guitarristas profissionais²⁴ de *jazz Manouche* são de origem *Manouche* ou aprenderam *jazz Manouche* quando estavam crescendo em comunidades *Manouche*. Por vezes o processo de aprendizado foi autodidata, através do encontro com outros músicos ou por meio de gravações. Alguns guitarristas estudaram essa música desde a sua infância, outros a partir da adolescência e outros apenas tiveram contato com essa música mais tarde em suas vidas. Ainda assim, todos esses músicos sublinham a importância de ver essa música “ao vivo” e testemunhar guitarristas *Manouches* “reais” como por exemplo Tchavolo Schmitt ou Angelo Debarre. Mesmo assumindo que as pessoas podem desenvolver habilidades musicais independente de suas origens, é inegável que muitos *Manouches* são extraordinários guitarristas no estilo de Django.

Similarmente ao experimento proposto acima, Lie (2017, 2021) apontou que alguns *Manouches* afirmam serem capazes de reconhecer, apenas pelo som, se o interprete é *Manouche* ou *Gadjé*. Em outras palavras, junto ao som, as gravações poderiam carregar informações que auxiliariam na identificação dos músicos. Como observou Lie, estes aspetos carregados pelo som podem ser concebidos como uma dimensão etnoracial do som. De alguma forma, o som corporifica uma suposta identidade e valores que podem ser associados a uma origem cultural ou até biológica.

²² “It is a socially constructed boundary that racially codes sonic phenomena such as vocal timbre, accents, and musical tones. On one level, the sonic color line posits racialized subject positions like “white,” “black,” and “brown” as historical accretions of sonic phenomena and aural stereotypes that can function without their correlating visual signifiers and often stand in for them.” (Stover 2016, 11)

²³ Eidsheim (2019) observa isso no caso da racialização do timbre vocal.

²⁴ Alguns guitarristas profissionais não *Manouche*: Adrien Moignard, Gonzalo Bergara, Denis Chang, Robin Nolan entre outros.

Pode-se argumentar que essa dimensão “além música” poderia não ser consequência de características inatas do indivíduo, sendo muito mais, fruto de uma construção cultural. Balkwill and Thompson (1999) indicaram que a existência de sinais, pistas e referências culturais na música, são particularmente evidentes quando se pertence a uma determinada cultura. Reconhecer uma origem *Manouche* implica identificar auditivamente elementos culturais no som: padrões rítmicos ou expressivos, técnicas instrumentais, assim como qualquer assinatura sonora que revele aspectos que podem ir além da música. Esses aspectos podem incluir a relação do ouvinte com uma comunidade, com uma pedagogia musical, a forma que essa música é aprendida e as dinâmicas corporais²⁵ desenvolvidas nessas experiências.

O guitarrista *Manouche* Francko Mehrstein certa vez me disse: “não existe essa coisa de eu tocar bem por ser *Manouche*..., mas tocar muito, desde pequeno...muito tempo ouvindo e tocando essa música”. Com efeito, não se deve esquecer o contexto no qual muitos *Manouches* desenvolvem suas habilidades musicais. É através do contato próximo com essa música enquanto prática cultural que o desenvolvimento do ouvido, do corpo e da percepção acontecem.

O contexto humano no qual a música é assimilada emerge na própria música. O aperfeiçoamento do ouvido acontece em paralelo a uma experiência comunitária e essa experiência tem, inevitavelmente, uma dimensão sônica. Schaeffer (1966) observou a importância da cultura na forma que ouvimos e decodificamos o som²⁶. Como as culturas diferem, essa ideia implica a existência de múltiplas formas de ouvir. Essas diferentes

²⁵ O repertório de modos corporais de interação. “The repertoire of bodily modes of interaction”. (Soliman & Glenberg 2014). Como observa Small (1998, 52) “parte do legado cartesiano para o pensamento ocidental é a suposição de que o corpo não desempenha nenhum papel nas operações mentais exceto talvez por apresentar através dos sentidos o material no qual a mente opera”, porém em todas as atividades que chamamos de artes, pensamos com nossos corpos. “Eles negam a cada gesto a divisão cartesiana entre corpo e mente” (Small 1998, 140). 1) Part of the Cartesian legacy to Western thinking is the assumption that the body plays no part in such operations of the mind, apart perhaps from presenting through the senses the material on which the mind operates. (Small 1998, 52). 2) They negate with every gesture the Cartesian split between body and mind. (Small 1998, 140).

²⁶ Na ausência de um código explícito, existem condicionamentos aos sons musicais, por exemplo, praticados por uma comunidade em um contexto evidentemente histórico e geográfico. Assim, afastamo-nos deliberadamente (sem deixar de ouvi-lo) do acontecimento sonoro e das circunstâncias que ele revela em relação à sua emissão, para nos concentrarmos na mensagem, no significado, nos valores que o som carrega. Esta escuta, menos universal que a anterior, no sentido de que ela varia de uma comunidade a outra, cuja a qual os animais mais inteligentes não integram, à custa de uma formação não natural, apenas alguns elementos irrisórios, pode ser descrito como cultural. « A défaut de code explicite, il existe des conditionnements aux sons musicaux, par exemple, pratiqués par une collectivité dans un contexte évidemment historique et géographique. On se détourne ainsi délibérément (sans cesser de l’entendre) de l’événement sonore et des circonstances qu’il révèle relativement à son émission, pour s’attacher au

formas de ouvir seriam consequência, portanto, de um ouvido “culturalmente moldado”. Como brasileiro, eu cresci exposto a diferentes padrões rítmicos, síncopas e claves comumente utilizadas na música popular brasileira, sendo mais fácil para mim reproduzir e assimilar ritmos com diferentes acentuações e melodias rítmicas que para alguém que cresceu em outro contexto, por exemplo nos Alpes suíços. Por conta disso, seria difícil para mim não notar que um grupo de batucada de Samba que ouvi uma vez em França não acentuava o tempo de forma correta em relação a uma bateria de Samba brasileira. Isso não aconteceu por eu ser um fanático ou aficionado por Samba, mas simplesmente porque tive essa experiência musical desde a tenra idade sem nem sequer racionalizá-la. Em outras palavras, eu ouvi essa performance através “das lentes” de uma constituição cultural que filtraram minha percepção.

É claro que a existência da dimensão cultural na escuta já foi amplamente discutida. Molino (1990, 139) observou que a música seria o “sonoro agregado e aceito por uma cultura” e Lortat-Jacob (2000) apontou que a expressão “a música é sempre muito mais do que a música” de Gilbert Rouget clarifica que a música tem mais de uma interpretação ou dimensão. Podemos pensar tanto na dimensão acústica quanto na semântica, afetiva ou social, assim a música é mais que uma manifestação puramente física. Para além da música, a forma que o som é percebido também pode estar ligado a um ouvido ou escuta cultural. Em outras palavras, como Stoichiță e De Mori observaram “as características ontológicas do som dependem da cultura, de modo que, embora os processos básicos psicofísicos possam ser semelhantes, as características das coisas ouvidas são particulares”²⁷ (2017, 3). Se a música pode ser vista como mais que música, o som também pode ser pensado como mais que som.

Em relação a guitarra *Manouche* isso ocorre quando, por exemplo, “o som percebido como ardente (fugoso) ou bruto também indica a suposta impetuosidade ou rusticidade da cultura *Manouche*”²⁸ (Lie 2020, 374). Mas quais elementos culturais e ou

message, à la signification, aux valeurs dont le son est porteur. Cette écoute, moins universelle que la précédente, en ce sens qu'elle varie d'une collectivité à l'autre, et dont les animaux les plus intelligents n'intègrent, au prix d'un dressage contre nature, que quelques éléments dérisoires, peut être qualifiée de culturelle. » (Schaeffer 1966, 158)

²⁷“The ontological characteristics of sound depend on culture, so that although psychophysical basic processes may be similar, the characteristics of the things heard are particular.” (Stoichiță & De Mori 2017, 3)

²⁸“Sound perceived as fiery or raw will also index the supposed fieriness or rawness of *Manouche* culture.” (Lie 2020, 374)

sonoros, poderiam influenciar o ouvinte quando ele relaciona um guitarrista à uma origem *Manouche*? Uma pista possível foi proposta por Mandino Reinhardt que apontou que: “talvez se torne mais claro quando ouvimos o acompanhamento... às vezes...” e isso parece ser uma característica interessante a explorar.

Como músico, ainda não conheci sequer um instrumentista que tivesse a capacidade de tocar a guitarra de acompanhamento do *jazz Manouche*, sem ter tido a experiência de tocar com outros músicos deste gênero musical. Ao que me parece o aprendizado mimético e experiências musicais vivenciadas em conjunto com músicos mais experientes condicionam a habilidade de acompanhar corretamente. O som buscado não se limita a aquisição de uma técnica instrumental. Está relacionado a códigos (formas diferentes de realizar o acompanhamento, estilo abordado pelo músico), a uma forma de se colocar na performance (como se posicionar fisicamente e musicalmente), de interagir com outros músicos (acordes escolhidos em função do estilo do solista, dinâmica utilizada, opções rítmicas) e uma busca pelo som (timbre, dinâmica, duração, precisão) que estão diretamente relacionadas a forma de ser e ouvir. Lie (2012) também encontrou músicos que similarmente enfatizaram a identificação étnica de músicos graças ao som da guitarra de acompanhamento. Não é por acaso que Mandino Reinhardt se refere ao acompanhamento, de uma forma genérica o acompanhamento parece ser um fator crucial na apreciação e reconhecimento da música, sendo muitas vezes um elemento fundamental na identificação de um gênero musical. É possível, por exemplo, aprender um solo de Django sem dominar a técnica instrumental específica utilizada, ou sem nem sequer conhecer o *jazz Manouche* e ainda assim, tocando sobre um acompanhamento *Manouche*, pode-se soar de forma aceitável num contexto musical de *jazz Manouche*. No entanto, a recíproca não é verdadeira. Se o acompanhador que fornece a estrutura rítmica e harmônica não é versado no gênero, simplesmente não funcionará, não soará de forma convincente. Na melhor das hipóteses a música soará como uma tentativa estereotipada de tocar *jazz Manouche*. A dimensão cultural carregada pelo acompanhamento, e por vezes impercetível aos ouvidos destreinados, não é algo presente apenas na música *Manouche*. Hitchins (2013) notou como o ritmo tocado na guitarra jamaicana, que para seu ouvido destreinado parecia simples e óbvio, na verdade carregava várias nuances.

Inicialmente, avalei a guitarra reggae por meio da análise auditiva de gravações existentes e de exemplos de partituras, dividindo-os em suas partes harmônicas,

melódicas e rítmicas constituintes. No entanto, esse processo falhou em revelar a razão para a execução de nuances rítmicas e sonoras, que eram amplamente espontâneas por natureza. As complexidades de tocar guitarra reggae não foram encontradas em sua análise formal, mas no desenvolvimento de uma compreensão dos sentidos e valores em que ela se baseava. (Hitchins 2013, 34)²⁹

Hitchins aponta que sua percepção do que um acompanhamento “correto” de guitarra deveria fazer, era enfaticamente diferente do que um guitarrista local conceberia. A dificuldade associada à geração de uma resposta musical apropriada, segundo Hitchins, só poderia ser superada com uma “imersão prolongada” na música, associada a uma atenção profunda a como os músicos interagem e respondem a uma imensa gama de fatores. Lie (2021) observou que a “imersão” pode ser vista como uma experiência de vida “como um todo”, algo que perpassa apenas uma exposição musical.

Uma vez que a imersão musical é necessária no aprendizado do acompanhamento, após ela ser vivenciada, se torna possível o reconhecimento de pistas culturais no som do acompanhamento, quando ele é tocado de certa forma. Também se torna claro porque o acompanhamento pode denotar a origem étnica de um músico. Não são muitos guitarristas *Gadjé* que tem a curiosidade ou oportunidade de experimentar uma “imersão prolongada” numa comunidade *Manouche*, enquanto guitarristas de origem *Manouche* obviamente vivem essa imersão em suas comunidades. Como pondera Francko Mehrstein, “culturalmente falando, nós nascemos dentro disso” (se referindo aos *Manouches*). A relevância do acompanhamento também foi identificada pelo guitarrista *Manouche* Enge Helmstetter que explica como o mesmo reflete a experiência da tradição: “percebemos talvez mais em baladas, eu acredito que tentamos mostrar, inconscientemente, que seguimos algo que nos precede. Tentamos ser dignos de representar isso, e isso se traduz no som”.

Em resumo, o reconhecimento e identificação do acompanhamento como sendo *Manouche* ocorre devido a elementos sonoros e musicais que são identificáveis e mesmo óbvios para quem já os assimilou através do já mencionado ouvido cultural. A dimensão do “fazer”, ou a forma de tocar o instrumento, está diretamente ligada à forma de ouvir.

²⁹“I initially evaluated reggae guitar playing through the aural analysis of existing recordings and by scoring examples, breaking them down into their constituent harmonic, melodic and rhythmic parts. However, this process failed to reveal the rationale for the performance of rhythmic and sonic nuances, which were largely spontaneous in nature. The intricacies of reggae guitar playing were not to be found in its formal analysis, but in developing an understanding of the senses and values on which it was based.” (Hitchins 2013, 34)

Mesmo que inconscientemente, ouvir implica ações específicas do instrumentista que intenta ouvir sua própria performance seguindo determinadas conceções sonoras (como a guitarra deve soar, os acordes corretos a utilizar em determinado contexto musical, idiomática musical própria ao género *Manouche*, etc.).

Enge Helmstetter também explica de forma muito clara o processo de comunhão entre o instrumento e cultura adquirida, manifestado ele mesmo na comunidade:

“Eu te dou um exemplo, quando há funerais, às vezes me convidam para tocar, cada um traz sua guitarra e oferece seus respeitos. As vezes há guitarristas que se põem ao meu lado e que eu sei que não tocam. São músicos amadores, que tocam às vezes quando há uma ocasião. E eles tocam muito bem!!!! Nesse momento eles tocam tão bem quanto eu, como profissional, porque estão numa espécie de transe. Além disso, eles conhecem os esquemas musicais que correspondem ao que o violino faz, como acompanhar os acordes em baladas e tal. Isso mostra bem os elementos da tradição que são transmitidos...que fazem a tradição durar”.

A ideia de reconhecer a origem étnica do músico baseada apenas no som está conectada à presença e importância que a dimensão sónica pode ocupar numa cultura determinada. Ouvir permite uma inserção imediata numa determinada situação através da presença e de uma quebra de fronteira entre o “eu” e o “outro”, no caso de haver uma identificação (no caso do ouvinte pertencer a um grupo identificado no som). Desta forma, quando reconhecida pelo ouvinte, a forma como soa a guitarra de acompanhamento permite aceder à uma dimensão social de pertencimento e identidade.

10.4 - Aprendendo guitarra *Manouche* em Estrasburgo

Bairros periféricos com presença Manouche em Estrasburgo

O bairro do *Neuhof* está situado a sudoeste de Estrasburgo entre os bairros do *Meinau* (à Oeste) e do *Polygone* (à Leste). O bairro pertence a cidade de Estrasburgo desde 1647 e passou por uma forte urbanização nos anos 1950. Os diversos programas de moradia respondiam então ao esforço de reconstrução pós-guerra e a demanda de habitações de aluguel moderado. Espaços que anteriormente eram agrícolas foram

ocupados por moradias sociais. Uma primeira fase de renovação do bairro se iniciou em 2001, uma segunda em 2005 e uma terceira com a chegada do *Tram* de superfície em 2007. Os índices que marcam as modificações entre 2001 e 2016 compreendem demolições, reabilitações de imóveis e construções. Em 2014 o contrato da vila de Estrasburgo estipulou que o bairro do *Neuhof* sofria de precariedade, alta taxa de delinquência e a taxa de desemprego entre os jovens entre 15 e 24 anos era superior à 40%. Nessa altura 66% dos maiores de 15 anos havia deixado os estudos e apenas 3,3% concluiria um percurso técnico ou universitário³⁰ (Ville de Strasbourg 2015). Os trabalhos de reurbanização dos bairros periféricos do *Polygone* e *Neuhof* continuam, porém, a situação social não parece refletir as mudanças urbanísticas que os bairros sofreram. Claramente existe uma dissonância entre as habitações propostas e o modo de vida dos *Gitanos*, *Yeniches* e *Manouches* que vivem nesses bairros.

Segundo Eric Faure, que dirigiu a associação Lupovino por 23 anos na região, no caso do *Polygone*, a reurbanização não leva em consideração aspetos da vida coletiva das comunidades que ali viviam e implicou na destruição da natureza (árvores de 50 anos e que foram arrancadas durante o processo de reurbanização). A reurbanização do bairro em uma distribuição convencional de moradias revelou-se disfuncional quando aplicado às famílias cujo modo de vida era comunitário. Eric explica que essas mudanças no bairro criam problemas culturais. Agora a depressão é um problema presente e medicamentos antidepressivos, que não era algo de uso comum nessas comunidades, circulam livremente. O uso de medicamentos é particularmente presente no caso dos *Gitanos* espanhóis que são evangélicos e não podem beber álcool. As festas de família diminuíram e as crianças, que antes corriam por todos os lados brincando nas ruas, agora são motivo de reclamações por conta do barulho.

Para além disso, *Manouches* residentes ou com família no bairro do *Polygone* e do *Neuhof* relataram a má qualidade das novas moradias, que pouco tempo depois de serem entregues já apresentavam problemas de humidade, trincas e precariedade em consequência do mau planeamento e má qualidade dos materiais empregados na construção.

³⁰ Na França, para ingressar no mestrado é necessário ter completado com sucesso 3 anos de *licence* (bac+3).

Primeira experiência de aprendizado em Estrasburgo

Mais importante, aprender não é apenas aprender habilidades e técnicas, mas também aprender a aprender, ou seja, quando e onde – e como – aplicá-las. (Henriques 2011, 96)³¹

No outono de 2008 encontro Moustafa na parada de tram (trem de superfície), onde hoje se situa atualmente o espaço Django Reinhardt no bairro do Neuhof. Na época eu nem imaginava, mas aqueles blocos em construção no futuro abrigariam a mediateca, o teatro e a escola de música. Em um dia típico de Estrasburgo, cinza, chuvoso e frio, Moustafa, que era responsável pela escola de música do Centro Social do Neuhof na época, me acompanha ao local improvisado para as aulas de guitarra. Levando em consideração que sou uma pessoa de caráter introvertido e mal falava francês, eu estava extremamente intimidado com a situação. Entramos no imóvel onde eram ministradas as aulas e estava um pouco mais quente. O espaço consistia num pequeno hall de entrada, à esquerda uma porta levava a uma pequena cozinha, onde ficava a cafeteira. À direita, uma porta dava para uma pequena sala, onde entramos. Moustafa foi supersimpático e me apresentou a Mandino que estava sentado ocupado com um aluno. Elegante como sempre, com seu ar de gentleman e bigode fino, Mandino me pareceu sério, o que me deixou ainda mais tenso. Moustafa me levou até uma segunda sala nos fundos, onde eu devia aguardar a minha vez. Era uma sala que parecia servir como uma espécie de depósito para velhas tralhas e cadeiras empilhadas. Quando chegou a minha vez, Mandino gesticulou me dizendo para eu tocar algo na guitarra. Eu mal conseguia segurar o instrumento e fiz qualquer coisa como consegui. A princípio Mandino não falava muito, quando falava o fazia devagar, articulando muito bem as palavras para me ajudar na compreensão da língua francesa. Mandino guardou essa forma de falar comigo, mesmo quando eu já não tinha mais dificuldade de compreender o francês. Talvez por eu ainda falar ou me expressar mal, acho que Mandino assumia que eu também não devia compreender bem. O fato é que nos meus desacertos com a língua francesa, que muitas vezes irritavam os franceses, Mandino encontrou um

³¹ “Most important, learning is not only the learning of skills and techniques, but also the learning-how-to-learn, that is, when and where – and how – to apply them.” (Henriques 2011, 96)

motivo de diversão. E como ele ria (e ri) comigo! “Muitas vezes, eu gozava com a sua cara, sabe Leon”? Confidenciou-me Mandino um dia rindo. “Eu sei Mandino, eu sei... acha que eu não percebo”? Respondi rindo enquanto tomávamos uma boa cerveja alsaciana. Essa atmosfera de amizade ainda não estava afirmada e eu não imaginava que ela se construiria.

Naquele primeiro dia, Mandino me mostrou alguns acordes que eu deveria copiar. A composição era “Stomping at Decca”. Uma harmonia relativamente simples, mas que já necessita que o aprendiz toque os acordes à maneira de Django. Ou seja, utilizar o polegar para prender a corda mais grave e o dedo médio para prender duas cordas. No rock e blues, vários guitarristas utilizam o polegar para prender a sexta corda, mesmo Jimi Hendrix o fazia. No entanto, prender duas cordas com o dedo médio é uma técnica bem particular ao jazz Manouche e mimetiza a forma, ou solução, que Django encontrou para poder tocar acordes superando suas limitações de movimento na mão esquerda, conseqüentes de seu acidente. Ao invés de pousar o dedo sobre uma corda, o dedo deve ser colocado entre duas cordas prendendo ambas. Para além dos acordes específicos utilizados, leva um bom tempo para que o aprendiz desenvolva o golpe de vista necessário para olhar alguém tocando e em uma ou duas passagens da música, ser capaz de absorvê-la e tocá-la. É necessário conhecer os diferentes acordes e também estruturas, sequencias harmônicas que se repetem no estilo. Frequentemente quando se aprende uma nova composição, faz-se referência a uma outra composição de harmonia similar já conhecida para ajudar na memorização. Assim, como as estruturas se repetem, quanto mais músicas deste repertório você conhecer, mais fácil se tornará a empreitada de aprender novas composições.

Em meio aos estresses e burocracias que envolviam a migração de um sul-americano para França, a cada semana eu esperava por aquele momento onde teria mais uma aula com Mandino. Cheguei para as aulas como um aprendiz bastante “verde”. Eu não sabia que aquilo era jazz, achava que aquela música era uma tradição Cigana e eu não conhecia bem o repertório, ou seja, não tinha as músicas, suas melodias e harmonias memorizadas “na cabeça”. Nos tempos que se sucederam ao primeiro encontro fui aprendendo outras composições,

reproduzindo os solos que Mandino me ensinava, conhecendo os outros alunos, participando às apresentações da escola. Na época eu não compreendia muito bem o que eu estava fazendo, apenas tentava reproduzir. Esse processo de aprendizado é comum nessa música, no começo o aprendiz não percebe bem o que está fazendo e apenas imita. Mesmo as explicações de Mandino as vezes não me eram compreensíveis e eu só fui entender muito tempo depois. Lembro-me que um dia Mandino me disse “você tem de conhecer todas as possibilidades”. E eu me perguntava, como assim? Todas as possibilidades de que? Hoje sei que ele se referia as várias formas e locais onde se pode realizar o mesmo acorde no braço do instrumento, os voicings. O vocabulário utilizado por Mandino para explicar a música, era o vocabulário encontrado por ele mesmo e não algum tipo de cânone do discurso musical.

Aprender os solos e composições de Django não é fácil. Estamos falando de um dos maiores, talvez o maior gênio da guitarra jazz que o mundo já viu. Sua técnica era elevada e seu discurso musical consistente. Mesmo entre guitarristas virtuosos, é unânime a ideia de que Django é inalcançável. É claro que essa ideia também confere a Django um lugar mais que humano e por consequência, tocar bem as composições de Django é estar mais próximo de sua suposta potência. A tarefa de aprender as improvisações de Django demanda tempo. Muito tempo. Tocar muitas vezes o mesmo trecho até ele entrar nos dedos e na cabeça. A memória muscular é muito importante no jazz Manouche uma vez que o gênero apresenta muitos traços virtuosísticos, momentos em que o guitarrista deve fazer arpejos ou movimentos a toda velocidade e não tem tempo para pensar. Antes de ser capaz de fazer isso, ele deve passar devagar por cada nota, conhecer cada movimento, cada respiração ou sincopa intimamente. O Aprendiz deve fazer sua a música de Django. Na época, parte dos alunos era de origem Manouche e quando aconteciam confraternizações e situações de encontro era sempre incrível ver os meninos tocando, tanto por seu nível técnico quanto pela relação intuitiva que estabeleciam com a música.

À primeira vista, essa descrição das situações vivenciadas que incluem uma dimensão afetiva pode parecer irrelevante em termos musicais. No entanto, o que acontece é exatamente o contrário. O fato de meu envolvimento e curiosidade serem

sinceros me permitiu desenvolver relações e amizades. O aprofundamento das relações também faz parte do processo de aprendizado onde muitas vezes o treinador, professor ou instrutor exerce uma figura que mistura mestre, amigo e pai (Wacquant 2001), o aprendiz nele confia meio que cegamente para o guiar nos caminhos a percorrer. Essa figura se constrói pela admiração, pela orientação, mas também pela empatia e uma espécie de afeto que se desenvolve com o passar do tempo. Apesar de já ser músico, eu era um novato nessa música e precisava de tempo para compreender muitas coisas. Talvez eu não fosse novo para iniciar algo na música aos 29 anos, mas nessa música especificamente, eu era um bebê.

Aulas com Mandino Reinhardt

O repertório abordado nas aulas de Mandino Reinhardt consistia em composições de Django e seus solos improvisados sobre standards do *jazz*, assim como improvisações que Mandino fazia no momento. O processo de aprendizado era simples e pode ser sintetizado em: ouvir, observar e repetir o que o professor fazia. Se necessário fosse, Mandino tocava mais lentamente, mas apenas na medida em que o sentido musical do trecho abordado se mantivesse, nunca ao ponto de se tornar apenas uma sucessão de notas desconectadas. Se preciso, ele repetiria a passagem varias vezes, mas eu deveria perceber meus erros sozinho. Ele dizia apenas “não” e me mostrava o trecho novamente. Ele também não corrigiria a posição dos meus dedos diretamente, nem mencionaria que eles estavam posicionados de forma incorreta. Para um guitarrista destreinado, as posições de mão adotadas para tocar diferentes acordes no *jazz Manouche* parecem similares à

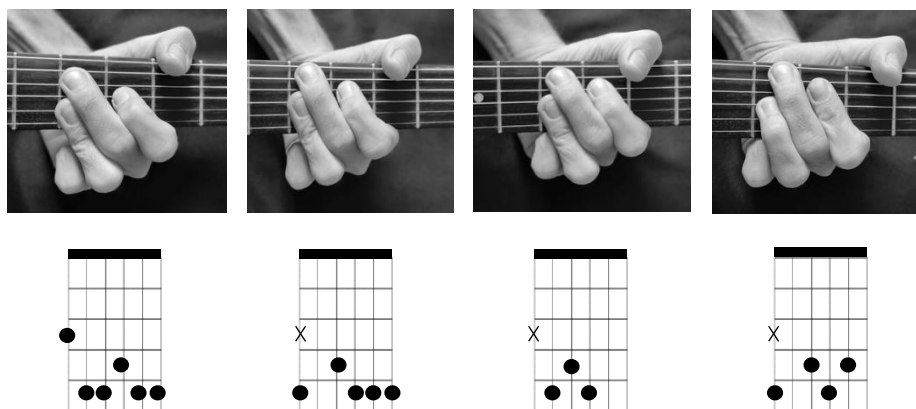


Figura 10.2 - Da esquerda para a direita: acorde G maior, acorde A menor 6, acorde D7 e acorde A diminuto. Observe que o polegar está sempre posicionado entre o segundo e o terceiro traste silenciando a corda mi grave e somente em G maior ele está realmente pressionando a corda.

primeira vista como ilustra a figura 10.2. Mais que apenas copiar a posição da mão do guitarrista, é também necessário estar atento ao som resultante, de forma a compreender realmente o que o outro guitarrista está fazendo. Logo que eu tocasse uma parte corretamente, Mandino passaria automaticamente para a próxima parte sem dizer nada.

Durante o aprendizado, esse ciclo de reprodução e retenção das composições e improvisações de Django e de outros guitarristas *Manouches* é repetido várias e várias vezes. Num dado momento, o aprendiz se dá conta que é possível associar certos padrões e “esquemas” no braço da guitarra à certos acordes, relacionando musicalmente solo e acompanhamento. Uma vez que o estudante compreende que esses padrões podem ser utilizados sobre certos acordes, ele começa a misturar conteúdos musicais de variadas fontes contruindo suas próprias improvisações. É importante apontar que apesar do processo de aprendizado começar com a imitação da música do “mestre”, ele continua evoluindo porque mestre e discípulo alternam seus papéis musicais, tocando por hora o solo e por hora o acompanhamento.

Como exposto através dessa minha experiência³², podemos dizer que esse método de aprendizado é baseado numa combinação do desenvolvimento da atenção, do ouvido e de padrões musicais ao longo do braço da guitarra. Esse todo define uma pedagogia onde as características sonoras e o “pensamento espacial” (Baily 2001) são a base fundamental. Isso é possível porque a guitarra oferece pistas visuais permitindo ao músico de deslocar padrões ao longo do braço do instrumento, desenvolvendo assim esse “pensamento espacial” da música. Na guitarra, uma mudança de tonalidade de Do a Ré por exemplo, é alcançada movendo a mão duas casas, mantendo a mesma posição dos dedos. No piano por exemplo, mudanças de tonalidade implicam numa reconfiguração da posição de todos os dedos.

Uma outra forma de descrever essa pedagogia, seria dizer que ela é baseada na performance. O aprendizado mimético é uma prática performativa uma vez que o aprendiz está tocando para e com outra pessoa. Além disso, lembremos que a natureza da

³² É importante termos em mente que essa experiência de aprendizado segue uma pedagogia similar à aplicada dentro da comunidade, porém ocorre num outro contexto. Apesar desta escola ter sido criada com os jovens *Manouches* em mente e dos professores serem *Manouches*, ela não representa o único contexto de aprendizado para os *Manouches* da região, uma vez que eles podem aprender essa música no seio da família ou comunidade.

performance depende do contexto e o ato performativo é afetado por mudanças nas condições sociais e culturais (Holt & Wergin 2008).

Em consequência dos códigos que envolvem a prática do *jazz Manouche* em relação, por exemplo, à forma específica do músico de atacar as cordas do instrumento, aos tipos de acorde e aos recursos expressivos utilizados, o aprendiz se mantém limitado às condições motoras específicas e necessidades sensíveis que são mandatórias à performance deste tipo de música.

Finalmente, é válido notar que a pedagogia *Manouche* não é algo estabelecido como parte de uma organização oficial. Ela mimetiza a forma de se lidar com o mundo ao nosso redor, guiada pelas experiências vivenciadas pelo aprendiz ao longo do seu desenvolvimento musical e sua integração dentro da comunidade. É por isso que quando eu tinha um dia difícil durante meu aprendizado, após perceber que eu estava estressado e sem capacidade de foco, Mandino preferiria me levar para dar uma volta, no lugar de insistir na prática da guitarra. Essa forma de lidar com o aprendizado, o conhecimento e a vida, elevam o aprendizado do *jazz Manouche* num contexto *Manouche* à uma prática que vai além da música.

De volta a Estrasburgo

Nos anos que precederam minha volta a Estrasburgo em 2022, nas minhas conversas com Mandino Reinhardt, eu já sabia que ele tinha interrompido a prática da guitarra. “*Eu cansei disso, você vai ver meus sobrinhos...*” disse rindo quando pedi para ele retomar as aulas comigo.

Quando cheguei de volta a Estrasburgo, a minha situação era muito diferente da época passada que eu havia lá vivido. Agora eu conhecia muito melhor o repertório, parte dele eu tocava com meu grupo (que iniciou suas atividades em 2017) ou nas *jams* organizadas semanalmente em Lisboa. Nos últimos três anos eu tinha me dedicado à pesquisa da história e da pedagogia do *jazz Manouche* e ao estudo da natureza da guitarra *Manouche* para minha tese. Dessa forma, eu tinha muito mais claro em minha mente as questões que me interessavam sobre o som, a técnica e mesmo o funcionamento da harmonia nesse tipo de música. Ao retornar a Estrasburgo, por conta de alguns problemas de saúde, burocráticos e das viagens que eu teria de fazer para os festivais como parte de

minha pesquisa de campo, percebi que só conseguiria iniciar as aulas com Francko Mehrstein, sobrinho de Mandino Reinhardt, no início do ano letivo (setembro de 2022).

Comecei a buscar músicos *Manouches* da região para iniciar meu trabalho de campo e conheci Sebastien Kaufman (Anexo II). Acabei por marcar uma aula com ele, onde recebi uma série de críticas. As críticas dele procediam e eu reconheci as deficiências que ele apontava na minha forma de tocar. Algumas dessas deficiências inclusive, eu não apresentava quando deixei Estrasburgo, após os anos que fui aluno de Mandino Reinhardt. Eu já sabia que tocar com músicos de melhor nível, pode te ajudar a melhorar como músico e instrumentista. Conversando com Sebastien Kaufman, ficou claro que o contrário também acontece. Por exemplo, tocar com um músico que é bom solista pode te ajudar a enriquecer seu solo, porém, esse músico pode ter mau timing quando acompanha e isso pode prejudicar o seu timing.

Uma segunda constatação é que o acesso abundante à informação que encontramos atualmente no aprendizado desta música nem sempre é algo positivo. Quando eu comecei a tocar, minhas referências eram o Mandino, Francko, outros guitarristas da região e os outros alunos. O aprendizado sem orientação a partir de fontes variadas, se por um lado pode ajudar o músico a abrir os ouvidos e enriquecer seu repertório, por outro pode conduzi-lo a uma forma de tocar que é um pouco “Frankenstein”. Sem *feedback*, o músico pode não desenvolver uma consciência sonora de seu toque e como consequência a sua forma de tocar essa música não é a forma de Paris, não é a forma da Holanda ou da Alsácia, mas uma mistura de trejeitos vindos de diferentes influências. Quando esse músico se encontra numa situação de tocar com músicos reais ficam claras as suas deficiências, que são consequência de uma base técnica mal estruturada.

Fazer aulas com Francko Mehrstein era então uma grande oportunidade, não só por ele ser um músico imensamente respeitado no estilo, uma pessoa atenta e sensível ao som, mas também porque com todos os anos lecionando, Francko, além de ter trabalhado e pensado muito sobre o som, é também capaz de verbalizar as possibilidades, caminhos e intenções por trás da sua forma de abordar o instrumento. Nem todos os músicos que são sensíveis ao som conseguem transpor em palavras a sua percepção. Em relação as suas qualidades como instrumentista, Francko é fiel a sessão rítmica de Django, não tendo no

seu toque os traços virtuosísticos de Nouché Rosenberg³³. Francko valoriza a precisão, sendo um acompanhador rítmica e dinamicamente inabalável, constante e com uma capacidade de retirar um som incrível do instrumento. Sempre me impressionou a forma como Francko faz a guitarra soar, seus acordes na *Pompe* soam como blocos sonoros indestrutíveis e compactos e suas baladas soam doces e suaves. Francko é respeitado exatamente por sua precisão e sua consistência rítmica e dinâmica. Tentando me explicar como atingir esse som, Francko disse: “É preciso ter energia e ser intenso e é preciso, atacar com força, mas ao mesmo tempo ser suave, dar esse som aveludado. Pode parecer estranho falando, mas são as duas coisas ao mesmo tempo”.

Aulas com Francko Mehrstein

Francko começa a tocar a composição “Just One of Those Things” num andamento médio para facilitar a minha compreensão dos acordes, ou melhor dizendo, da sequência de acordes. “Eu vi que quando você me mostrou aquela música... você estava enfatizando o primeiro tempo do compasso, você não deve fazer isso. Você deve tocar direto sem enfatizar o primeiro tempo. Também, quando você me acompanhou você fez um repique que me lembrou o Nouché (Rosemberg). Eu não faço dessa forma para não atrapalhar o solista e existe um lugar específico para posicionar esse tipo de coisa, no final do terceiro A (forma AABA)” - intervém Francko.

Francko nasceu em 1980, 42 anos, um homem grande e encorpado, Francko é aquele tipo de pessoa que quando sério pode até assustar um desconhecido, mas quando sorri parece uma criança. Francko pode ser muito gentil, mas tem um caráter sério, como se estivesse verificando calmamente como é a pessoa com quem está interagindo. Conheci Francko na época em que eu estudava com seu tio, Mandino; nessa época ele já ensinava a guitarra de acompanhamento. Francko gosta de *hip-hop*, o que se vê em suas roupas largas e bonés norte-americanos que combinam com seu porte imponente. Por outro lado, Francko também tem grande admiração por Elis Regina, pela música brasileira e por seu lirismo musical. O gosto pela música brasileira, tão rica em termos harmônicos,

³³ Que costuma acompanhar o virtuoso guitarrista Stochelo Rosenberg.

parece lógico para alguém que sendo um guitarrista acompanhador, está sempre atento aos acordes a serem tocados.

Francko começou a tocar guitarra ainda menino quando seu pai lhe ensinou os primeiros acordes. Ele na verdade não se lembra exatamente de quando começou a tocar. Entre nove e onze anos Francko passou a aprender guitarra com seu tio, Mandino. Nesses primeiros anos Francko tinha um repertório pequeno de sete ou oito músicas que tocava à exaustão. Com a criação da Appona³⁴, ao ver que seu primo havia se inscrito nas aulas de guitarra, Francko retomou o aprendizado, inicialmente numa espécie de competição saldável com seu primo, dessas que acontecem entre adolescentes. Seu primo deixou a guitarra e ele continuou. Francko se especializou no acompanhamento e se tornou um dos principais expoentes da guitarra rítmica no *jazz Manouche*, trabalhando com diferentes artistas (entre eles Dorado Schmitt, uma lenda viva do *jazz Manouche* e seus virtuosos filhos Samsom e Amati).

No passado, a escola de música do centro sociocultural do Neuhof contava com um professor de guitarra *Manouche* solo e Francko no acompanhamento, atualmente (2023) Francko é o único professor de guitarra. Durante esses mais de dez anos ensinando, Francko desenvolveu suas capacidades didáticas, sendo pontual e direto. A posição da mão, o timing, as cordas que o aluno toca, nada escapa ao seu radar musical. Ao mesmo tempo é extremamente paciente e não recrimina o aluno por suas limitações favorecendo a motivação.

A metodologia do estudo da guitarra com Francko consiste em desenvolver um repertório de músicas tocadas por Django e outros clássicos da guitarra *Manouche* como Bossa Dorado, por exemplo. Assim sendo, cada aluno tem sua própria “lista” de músicas que sempre carrega consigo. Em cada aula o aprendiz deve apresentar para Francko a composição aprendida na última aula e aprender uma nova peça. No final da aula, Francko se deixa filmar com o telefone, assim o aluno tem uma referência para trabalhar durante a semana. As aulas individuais se desenrolam em meia hora durante a semana; já no sábado, guiados por Francko, os alunos se reúnem das 11 às 13 horas para tocar em conjunto. Essa metodologia de aprender sempre novas canções aliadas à prática em grupo, ajuda os alunos a desenvolverem um repertório, assim como a capacidade de aprender novas canções mais rapidamente uma vez que a memória é solicitada continuamente.

³⁴ Association pour la promotion des populations d’origine nomade d’Alsace.

Existe uma parte não verbalizada do aprendizado que consiste simplesmente em estar na presença de Francko e ouvir um bom guitarrista tocar. Ouvir e tocar com Francko, assim como mimetizá-lo, são ferramentas importantes no desenvolvimento do aprendiz. “Eu ensino como aprendi”, me diz Francko se referindo à metodologia prática de tocar, de repetir e imitar para aprender.

Discutir sobre o som da guitarra com Francko, é um universo a parte. Ele está sempre atento ao som, concentrado à cada acorde. Francko trabalhou muito para desenvolver seu kit de recursos musicais.

“Eu percebi que você mudou sua forma de acompanhar da época que estive aqui no passado, correto? Você acompanhava mais constante apenas com downstrokes³⁵ e agora usa mais upstrokes³⁶ no primeiro ataque não?” pergunto. “Sim”, me responde Francko, “isso vem de ouvir Django, perceber que existem fazes diferentes (na carreira de Django) e formas diferentes de acompanhar. Se você fizer uma escuta muito atenta ao acompanhamento vai perceber. Ouça por exemplo ‘Just One of Those Things’ e veja onde os rolagentos são posicionados. Eu fiz muito esse trabalho de escuta”. Mais de uma vez Francko me contou sobre seu estudo do acompanhamento e especialmente do seu grande ídolo, Eugene Vées, um dos guitarristas que acompanhavam Django. “Eu colocava os fones e prestava muita atenção ao acompanhamento, uma escuta realmente atenta aos detalhes. No começo é um pouco difícil por causa da má qualidade de algumas gravações, com o tempo você abre os ouvidos e começa a ouvir melhor”.



O processo de “abrir o ouvido” leva tempo. Infindáveis horas de dedicação. Fica claro nas palavras de Francko o nível de dedicação a essa música. Essa explicação também demonstra como alguns músicos desse estilo, além de aprender no contexto familiar estão em constante contato com a fonte dessa música, Django. Dessa forma o músico tem duas vias de influência sonora, o *modus operandi, savoir faire* e contexto familiar informal onde a música é passada e o som e sonoridade de Django. “sonoridade”

³⁵ Palhetada de cima para baixo.

³⁶ Palhetada de baixo para cima.

da música como um todo, seus arranjos e instrumentação e “som” da guitarra e recursos estilísticos aplicados por Django e seus acompanhadores.

Assim, nos deparamos com uma situação de aprendizado musical interessante em que a música é aprendida no contexto de uma tradição familiar e comunitária, mas ao mesmo tempo mantém a referência à um cânone, que são as gravações de Django (figura 10.3).

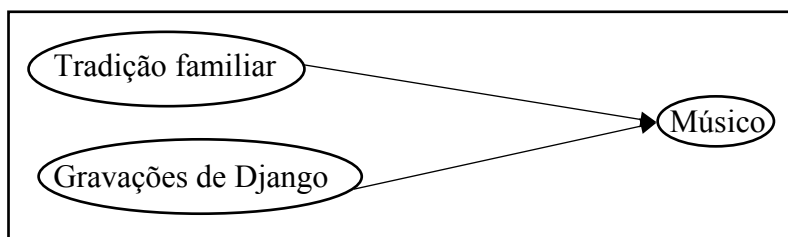


Figura 10.3 – Dinâmica de desenvolvimento do músico *Manouche*.

Para além do casamento entre esses elementos, encontramos a personalidade e influências musicais que transcendem a música de Django.

“De onde você tirou isso”, pergunto a Francko me referindo a uma sequência de acordes que Francko toca de forma particular em um trecho da composição “Si tu Savais”. “Isso?”, Francko sorri tocando o trecho, “é bonito né? Isso eu peguei de Marcel (Loeuffer), eu tive de fazer uma adaptação porque no acordeão ele toca mais notas né...”

Da mistura entre esse cânone e o gosto pessoal nasce o estilo único de cada músico. No caso de Francko, o gosto pelo *rap*, *funk*, pela música latina, a *bossa nova*, é incorporado a sua forma de tocar e podemos observar isso nas suas re-harmonizações e opções de acordes a serem utilizados em algumas músicas.

Leon - “Sobre o rap, outro dia você me falou...”

Francko - “Sim, eu estava falando com você sobre Tupac, sobre Snoop-Dog, Dr. Dre, Notorious Big (rappers norte americanos) ... E é isso, e então ele (N.Big) tinha um flow, onde ele realmente acertava o flow dele na batida, sabe, na caixa (tarola) e Tupac, tinha um flow diferente onde nem sempre estava no

tempo, mas sua musicalidade, era muito mais rica. No nível da instrumentação, você vê no nível da instrumentação.”

L - “A banda tocando atrás?”

F - “Isso, o grupo, exatamente. Exatamente e é isso que sempre me fascinou, veja bem, antes de ouvir os cantores... é a música por trás.”

L - “Você me disse isso, é uma loucura, no rap todo mundo presta atenção ao cantor, mas você presta atenção ao grupo...”

F - “Eu prestava atenção a música. É a música e os acordes que faziam né, teve até uns que eu tirei (aprendi)...para procurar os acordes porque eram instrumentações que eu gostava muito.”

Refletindo sobre as diferentes influências, Francko ainda conclui:

“Eu não busco ficar apenas no clássico. Veja bem, estou saindo um pouco do caminho e explorando outras formas de acompanhamento, e também estou sempre tentando harmonizar de maneira diferente, ser um pouco pessoal, me dar uma marca registrada. Novamente, isso não é nada pretensioso. O que quero dizer, é que coloco meu trabalho de investigação a serviço da música, para vestir a música de outra forma.”

Esse processo de afirmação e simultânea reinvenção do cânone funciona como a organização de um quebra-cabeça dinâmico em que as peças se modificam, se transformam. Nele o músico vai construindo e reinventando a sua própria forma de tocar uma composição, ao mesmo tempo que deve ser cuidadoso para não deixar as fronteiras que definem esse tipo de música, nesse caso, escolher acordes que soem bem quando tocados no ritmo da *Pompe*.

Declínio da prática do jazz de Django na comunidade Manouche em Estrasburgo

Percebi que a presença de *Manouches* nas aulas diminuiu bastante em relação a época em que Mandino lecionava, na verdade está quase extinta. Pergunto a Francko se

isso é decepcionante, uma vez que as aulas de guitarra foram iniciadas exatamente com os jovens *Manouches* em mente e só depois se abriram aos *Gadjé*.

Francko - “*Sim, é mesmo triste, isso tudo está se perdendo. Mesmo a língua...minha geração é a última que realmente fala Manouche (se referindo ao Romanês), as gerações mais novas já não falam bem. Mesmo nas festas de família, já não se toca da mesma forma que antes. Sabe, meu tio sempre fazia churrascos no fim de semana e colocávamos música é claro, funk, jazz, mas havia um momento em que alguém ia pegar o instrumento e íamos tocar, fazia parte.*”

Leon - “*E por que você acha que isso acontece?*”

F - “*Eu pensei muito sobre isso e discuti com amigos, sabe, acho que isso começou com a internet ...*”

L - “*E os smartphones e speakers bluetooth, acha que influencia?*”

F - “*Sim, tudo isso. Antes se eu queria falar com um amigo, ia até a casa dele e batia na porta, hoje você tem whatsapp e todas essas coisas. Acho que foi a internet, mas não me entenda mal, o Google é seu amigo ...*”

O acesso à tecnologia mostra duas faces, a “amizade” do *Google* que possibilita o acesso à informação, aos vídeos de *Youtube*, a remuneração virtual e o contato através das redes sociais, e, do outro lado a homogeneização dos gostos liderados pelo mercado e a substituição do fazer humano pela tecnologia. Onde havia uma guitarra e um músico agora há uma caixa *bluetooth*.

Francko - “*A era digital não serve para dar continuidade à cultura. Antes as transmissões eram diferentes, você ia na casa de tal, você abria a porta, você entrava, você pegava a guitarra, você tocava ..., mas agora é diferente (...) Eu estava falando com você sobre meu tio, eu nunca pensaria que meu tio iria ouvir ‘House Music’³⁷, por exemplo. Você vê o que é esse estilo de música? Eu nunca teria pensado nisso. Como um purista feito de família³⁸... com a gente, eu, meu*

³⁷ Aqui *Francko* quer dizer que essa hipótese nem sequer passaria por sua mente.

³⁸ Como alguém que mantém uma tradição.

irmão, tocamos guitarra, né, bebemos uns copos. O que era tradicionalmente antes, você vê? Não sei como passamos disso a isso” (a situação atual).

Leon - “Porque nas festas de família agora é assim” (música mecânica)?

F - “Agora é isso, é. Então aí, sempre tinha um pouquinho, né. No final da festa. Exatamente. Então, teve um tempo, de passagem, nas nossas comemorações familiares, começou assim: primeiro, era aquele instrumento real, ok. Depois eram instrumentos de verdade e Disco e agora é só Disco, House, Rap, o que você quiser de música atual (de hoje)”.

L - “Não tem mais instrumentos.”

F- “Não.”

L - “As pessoas não tocam mais...”

F- “Não.”

L - “Em geral?”

F - “Não entre os Manouches, não.”

L - “Só nas famílias dos músicos, eles mantêm isso...”

F - “É isso, então eles mantêm, você vê..., mas ainda tem esse negócio de música de discoteca depois, ainda tem esse negócio.”

L - “Então, de fato as pessoas tocam lá pra se divertir, mas a festa mesmo é Disco...”

F - “Voilà.”

Mandino também comentou sobre o declínio das práticas musicais em contextos comunitários:

L - “As pessoas não tocam mais?”

M - “Faz tempo ...”

L - “Na família?”

M - “Ah sim, cada vez menos. Quando meus pais ainda eram vivos, quando nós, meu irmão e eu, viramos músicos, eu vinha com meus músicos em casa para as festas. Aniversários, etc... e tocávamos. Em live, ao vivo, você vê. E as pessoas estavam lá, estavam ouvindo ou dançando, entende? Não há mais hoje. Hoje eles colocam discos e às vezes discos de merda (risos). Música de merda.”

Pode-se ainda, especular a que ponto a assimilação dos valores franceses e a inserção na sociedade francesa, também tiveram como consequência a perda dos valores e cultura *Manouche*.

Francko - “As gerações hoje são diferentes e nas famílias, e no modo de vida, tudo isso evoluiu muito, então teve (um lado) bom, mas teve (um lado) muito ruim também. A cultura está em perdição, na prática musical, na linguagem e até no modo de fazer as coisas. Entre alguns *Manouches* que se sedentarizaram, encontramos esse fenômeno. A gente quer, então... não sei explicar, mas a gente quer muito ser francês³⁹, entende?”

Leon - “Sim. Eu entendo.”

Mandino também comentou em relação as dinâmicas de assimilação da cultura francesa pelos *Manouches*:

Leon - “Existe um lado de estar mais envolvido na cultura francesa. Um distanciamento da cultura *Manouche*...”

Mandino - “É isso, isso é bastante conturbado. Eu explico por isso, porque ou eles se encaixam no molde da modernidade entre parênteses, não no molde... ou são hipermodernos e se encaixam no “francês” cegamente, ou de repente há uma inversão e nós somos *Manouche*... aí ainda é segregação do mesmo jeito.”

³⁹ Tom crítico nessa frase.

L - “Na sociedade você quer dizer?”

M - “Existe segregação do lado dos Manouches.”

L - “Dos Manouches à...”

M - “Em relação aos não Manouche, ainda existe. Depende de como lhes convêm” (risos).

L - “Você acha que isso é por causa do passado?”

M - “Um pouco, sim, sim, sim..., mas é uma história cultural dos Ciganos que não é fácil... que os jovens ainda sentem um pouco... eu acho... ainda há o olhar do estrangeiro sobre o outro que não faz as mesmas coisas que você..., mas olha, eu digo que hoje todo mundo tá integrado... tá vendo o que ainda faz a diferença... me ver na rua dá pra ver que eu sou Manouche? Eu já tenho a tez bem mais clara que os outros, estou vestido assim, gravata, estou fazendo negócios ...”

O processo de inserção na cultura francesa aliado à difusão em massa dos recursos tecnológicos, plataformas de comunicação e redes sociais acabam por alienar os jovens *Manouches* de suas próprias origens. Esse é o preço pago em troca de uma assimilação imposta. Na cultura ocidental, para além das prateleiras com produtos étnicos, não existe lugar para a diferença cultural. Os “bons *Ciganos*” são os que optam por um modo de vida que por vezes sacrifica sua própria cultura. No discurso político se fala mais em como tornar essas comunidades “parte” da sociedade, em como “integrá-las”, do que como desenvolver uma sociedade mais tolerante que aceite a diferença.

Francko - “Finalmente, você vê que todas essas novas áreas tecnológicas também mataram os meios de comunicação que tínhamos entre nós antes, o que eles conseguiram, e eles conseguiram muito bem, é dividir. Você vê que eles dividem tudo isso, e o que está acontecendo hoje é o confinamento. O confinamento em todas essas redes e todos esses jovens aí, todos esses jovens, esses pequenos jovens Manouches, estão todos perdidos, de certa forma estão perdidos e desconectados. Eles se desconectaram completamente.”

Como consequência desse processo, hoje existem menos meninos *Manouches* interessados em aprender a guitarra *Manouche* e as aulas que antes eram um refúgio para esses meninos, hoje são frequentadas na grande maioria por interessados de fora da comunidade. O declínio dessa prática entre *Manouches*, acaba por também afetar a forma como essa música é representada fora da comunidade uma vez que a principal referência para essa música, além de Django, são os guitarristas de origem *Manouche*.

10.5 - Intuição, emoção, tradição e agência de Django

O processo de escuta acarreta sensações que podem ser resultantes, por exemplo, do reconhecimento de referências culturais no som ouvido. Esses elementos variam entre características totalmente objetivas do som ouvido, como a forma particular de se atacar as cordas de um instrumento, por exemplo, à totalmente subjetivas, diretamente ligadas ao sentir. Podemos pensar por exemplo, nas memórias desencadeadas pelo som, na sensação de familiaridade, na sensação de pertencimento, na alegria ou tristeza, na excitação, etc. “Você tem todas as emoções na música. Você tem absolutamente tudo. Quando você ouve um solista tocar, as emoções passam por toda a parte. Passam pelo riso, passam pela tristeza, passam por vários estágios...então tem hora que é mais suave, mais filosófico. Você sabe o que eu quero dizer? Lá estão todas as emoções... elas estão no que um músico pode fazer na música” (Francko Mehrstein). A capacidade de sentir, ou no mínimo a relação entre o sentir e a natureza do ouvir estão, dessa forma, interligadas. O vínculo estabelecido com a música e mesmo o elo desta com a emoção varia dependendo do tipo de manifestação cultural em questão. Para além da dimensão cultural, social e emocional, o indivíduo desenvolverá uma série de associações entre a dimensão sonora e a sensação de pertencimento à um grupo, ou mesmo uma compreensão deste som como algo representativo ou não deste grupo. “É certo que a música, pelas emoções que ela gera, tem um papel fundamental no sentimento de pertença à uma mesma unidade cultural” (Bonini Baraldi 2013, 259).

Como pode se manifestar então, no caso dos *Manouches*, a percepção do sentimento de pertencimento atrelado ao som? Qual o papel de uma dimensão emocional no reconhecimento do som como sendo “*Manouche*”?

O acordeonista *Manouche* Marcel Loeuffer afirma que “quando um *Manouche* toca essa música, você ouve a alma” (Lie 2020, 377) e como Lie menciona, essa “alma”

é diretamente associada ao sentimento. O guitarrista Engé explica que o sentimento na música *Manouche* funciona como uma espécie de ponte entre indivíduo e tradição:

“Para mim o sentimento resulta da tradição. Há uma expressão quando uma música não parece boa, dizemos ‘Yalo’ que quer dizer cru⁴⁰. Em termos de linguagem a diferença de cru seria cozido, ou bem preparado como um tempero quando você cozinha. Para mim o que é cru é algo que não foi transformado por uma tradição que precede. Você é o humilde repositório. Para mim o sentimento na música Manouche passa por lá...a tentativa de você tentar continuar uma tradição.”

Assim, uma música “bem temperada”, seria uma música capaz de transmitir uma dimensão emocional reconhecível. Essa música permitiria a perpetuação da tradição através da revelação e reconhecimento de elementos do passado que desencadeiam uma sensação de pertencimento. Por meio da música a ação que é exercida no presente imediato conecta os corpos presentes (descendentes) aos corpos passados (antepassados). Ou seja, a música “temperada” ofereceria um lugar onde a ancestralidade é vivenciada permitindo a manutenção de uma continuidade. Engé ainda explica que o *jazz Manouche* é uma música íntima onde são utilizados instrumentos acústicos que não soam muito forte. Neste contexto, o sentimento se torna um elemento essencial; Engé afirma que o componente que realmente conecta uma música à cultura *Manouche* é a emoção e o sentimento.

“O estilo Manouche na guitarra é na sua base um estilo de miscigenação. Django integrou a música de seus ancestrais também, o lado cigano, ele integrou

⁴⁰ Como observa Lerossignol (2012, 357): “Existe através de um qualificador, num único termo “yalo”, traduzível como “cru”, que não seria marinado com os sabores da viagem, nem cozido em molho *Manouche*”. Segundo o autor (286), “yalo” num contexto social, “transmite noção de ignorância, canhoto, incompetência, distanciamento. O termo em questões pragmáticas é um tensor, não jogamos na cara de uma pessoa que ela é ‘yalo’ sem correr o risco de provocar uma reação; não é um anátema social como dizer ‘gadjo’ “estrangeiro”, é um questionamento da conformidade do comportamento social”. 1) « Il existe au travers un qualificatif, en un seul terme « yalo », traduisible comme « cru », il ne serait pas ni mariné aux saveurs du voyage, ni cuisiné à la sauce *Manouche* » (Lerossignol 2012, 357). 2) « Il y a une notion d’ignorance, de gaucherie, d’incompétence, de mise à distance. Le terme en matière pragmatique est un tenseur, on ne jette pas à la face d’une personne qu’il est « yalo » sans risquer de provoquer une réaction ; ce n’est pas l’anathème social comme de dire « gadjo » « l’étranger », c’est une remise en cause de la conformité du comportement social. » (Lerossignol 2012, 286)

o jazz. Ele tinha esses diferentes materiais para exprimir através da guitarra, que é um instrumento difícil. Era necessário encontrar soluções técnicas e musicais para transparecer uma emoção musical, o que era bastante mais difícil do que com um violino. Na atenção, nos efeitos, no vibrato, em tudo isso. Esses efeitos fazem parte da emoção, são elementos resultantes de uma influência um pouco antiga e que foram cristalizados na forma de tocar a guitarra.”

Denis Chang especulou como uma dimensão intuitiva pode estar conectada com a importância da emoção nessa música.

“Muitos músicos Manouche tocam aquilo que sentem vontade porque ouviram e gostaram, e talvez quando você faz isso seja uma conexão emocional. Muitos músicos Manouche são puros na sua forma de tocar. As vezes eles não tocam bem, mas ainda assim é muito puro. É algo que eu admiro, outras pessoas talvez vão aprender escalas e arpejos, o que é ótimo e talvez eles toquem bem, até melhor que os Manouches, mas porque eles pensam demasiado dessa forma, talvez isso afete as emoções.”

É interessante pensarmos na importância do sentimento no contexto do *jazz Manouche*, porque esse é um gênero musical particularmente técnico. A dimensão quase circense se manifesta nas crianças prodígio que nascem dessa comunidade (Biréli Lagrène, Jimmy Rosenberg). Patrick Williams (1998) observou que na apropriação da música de Django, de certa forma, os *Manouches* desmembram-se do caráter criador de Django para focar na execução e nessa perspectiva, tocar mais rápido que Django é quase um impulso de ultrapassá-lo. Entretanto, como pontuou Mandino Reinhardt “*Django não tocava rápido o tempo todo*”. A presença de uma técnica impressionante é algo que atrai muitos guitarristas a se aventurarem no gênero. Antes mesmo de existir a ideia de *jazz Manouche*, na sua época, Django já tinha plena consciência da técnica que possuía. Em entrevista (Cherrett 1997, 18), quando indagado sobre o que achava sobre os guitarristas norte americanos, Django respondeu que “*todos tinham muito bom gosto, mas não tinham técnica*”. Técnica não se resume a tocar rápido e tocar rápido não é suficiente para que o músico seja identificado um bom guitarrista *Manouche*.

O guitarrista Tchavolo Schmitt, que para muitos, é tido como a “*personificação*” do *Manouche* (Le Jean 2013), parece demonstrar muito bem esse sentimento de

identificação. A associação entre Tchavolo e essa música também está ligada à postura do músico e não apenas ao seu som. Seja no bigode fino ou modo de vida, Tchavolo parece prover uma imagem relacionada à mítica de Django. Como observou o guitarrista Francko Mehrstein, “*como um sonho de estar um pouco na vida do Django, no que Django estava fazendo, porque ele ainda é uma lenda para nós*”. Nos questionários que propus, quando pedi para os participantes identificarem se o som adivinha de um *Manouche* ou se a guitarra gravada era uma guitarra *Manouche*, nos trechos interpretados por Tchavolo, ele foi prontamente identificado. Tchavolo tem uma boa técnica, no entanto a sua forma de atacar as cordas com intensidade e energia traz uma sonoridade que as vezes pode ser considerada rústica. Sua música parece, entretanto, ser considerada rica em sentimento, caráter, força - seja por *Manouches*⁴¹ ou *Gadjé* que tocam *jazz Manouche*. Tchavolo é um guitarrista com uma sonoridade singular e facilmente reconhecível. Ele demonstra a assimilação da música de Django pela comunidade *Manouche* exatamente porque sua sonoridade não parece com a de Django e porque sua interpretação evidencia essa dimensão da expressão do sentimento. No caso de Tchavolo vemos a música de Django ser apropriada e transformada em algo novo. Esse algo é utilizado como forma de expressão, de afirmação e repetição de uma dimensão reconhecida e identificável, porém, sem reduzir-se a uma cópia. Nesse tipo de relação que aqui chamo de “parcialmente criativa”, Django condicionaria o que o artista (músico) faz.

Quando indaguei Francko Mehrstein sobre os estilos diferentes de toque de Mandino, Dorado ou Tchavolo um outro fator é revelado. Esses guitarristas não são uma cópia exata de Django porque eles queriam dizer algo pessoal com sua música, mas também porque Django é colocado num lugar de extrema consideração e respeito e copiá-lo de forma idêntica seria um desrespeito.

Leon - “Na geração do Tchavolo, do Dorado, do Mandino... a gente nota claramente que são estilos guitarrísticos diferentes...”

Francko - “Naqueles anos, me parece, era considerado desrespeitoso fazer uma cópia exata de Django, tal e qual. O Django influenciou muitos músicos inclusive a geração do meu tio, mas todos escolheram um caminho diferente para

⁴¹ Nas entrevistas de Lie (2017) com músicos *Manouches*, frequentemente Tchavolo é referenciado como representativo dos *Manouches*.

que tivessem personalidade no estilo. E é muito específico no caso deles, tu ouves o Tchavolo a tocar, tu sabes que tem um certo toque, uma certa forma de improvisar, ele é reconhecível entre muitos músicos.”

De certa forma, dentro da sua criação, os guitarristas permanecem expectadores de Django e na adoração pelo mesmo ele vem, são vistos e se veem sendo vistos pelo seu ídolo. Devido a sua onnipresença copiar Django seria tão desrespeitoso quanto imitar alguém em sua presença.

10.6 - Questão da corporalidade: Alsácia e Holanda

A memória corporal consiste na memória do passado corporificada nas nossas ações corporais (Jones 2007, 11).

A prática musical envolve um “tipo de prazer que une dimensões materiais e mentais da experiência musical como algo totalmente corporificado” (Keil & Feld 1994, 91). A prática instrumental por sua vez, é uma consequência da interação entre o corpo humano e o instrumento musical. Esse instrumento por vezes é visto como uma prolongação do corpo, pois a mesma mente controla o corpo e o instrumento. Podemos também ver a interação entre instrumento e músico como uma relação entre dois entes. O músico age, o instrumento responde e o músico então reage a esta resposta de forma a conseguir guiar a sonoridade do instrumento na direção de suas concepções sonoras.

Nesta interação o corpo é ativo e, portanto, influencia diretamente na resposta do instrumento. Nesse contexto não pude deixar de me questionar em que medida a natureza do “corpo em si” afeta o resultado sonoro. Os três principais guitarristas rítmicos que me vem à mente no leste francês são Hono Winterstein, Francko Mehrstein e Benji Winterstein. Os três tem um porte físico avantajado. Se pensamos em outros jovens guitarristas conhecidos por sua habilidade de acompanhar, como Magnio Loeufer, este padrão se repete. Talvez seja apenas uma coincidência, pois muitos *Sinti* desta região compartilham características corporais similares. Ainda assim, nesse gênero musical guitarrístico, a guitarra é tocada com golpes da mão direita e o peso que a mesma ataca as cordas é fundamental. Qual seria então a influência da composição física do músico no som que é produzido pelo mesmo? Vejo o braço de Francko que deve corresponder ao

menos duas vezes o meu e me pergunto o quanto ter essa massa corporal disponível para o ataque das cordas influenciaria o som obtido e na capacidade de tocar relaxado?

Francko me disse que não, que o som está mais ligado a força com a qual as cordas são atacadas. “Veja os guitarristas holandeses que são assim” me diz Francko mostrando seu dedo mindinho e se referindo ao fato destes guitarristas serem magros. O fato é que a forma de tocar e a sonoridade do acompanhamento na Holanda são bastante diferentes dos encontrados na Alsácia. Na Alsácia a energia é alta, e essa intensidade muitas vezes é percebida num acompanhamento que é tocado energicamente, podendo inclusive encobrir o solista se este não tiver um ataque acentuado. Na Holanda, o acompanhamento está sempre por detrás do solista e por vezes soa mais seco e percussivo. As técnicas de mão direita do acompanhamento também diferem bastante. Na Alsácia vemos uma maior amplitude de movimento do braço e na Holanda o foco do movimento é dado ao pulso. Essa diferença é algo consciente e explícito e os músicos de cada lado se vangloriam de sua própria forma de tocar.

Sebastien Kaufman (Anexo II) o “*Chinois*”, guitarrista *Manouche* de Mulhouse, ao me ver tocar, disse prontamente:

“Porque você está mexendo tanto o pulso? Toque com o braço!!! Mexa mais esse braço e menos esse pulso!”

Fiquei trabalhando esse movimento em casa algumas semanas e parti para Holanda. Durante uma aula com o guitarrista Romino Grunholz, na Holanda ele me disse:

“Porque você está mexendo tanto o braço? Deve tocar só com movimentos do pulso!”

Os guitarristas *Sinti* de acompanhamento holandeses como Nouche ou Romino tem uma técnica de pulso bastante desenvolvida e percebemos uma maior presença de rolamentos e quebras de tempo na sua forma de acompanhar. Em relação à guitarra solo, na Alsácia, os músicos têm muitos “truques”⁴² e é de certa forma uma abordagem mais acrobática do instrumento. Na Holanda vários músicos são extremamente virtuosos, tocando frequentemente bastante rápido. Como observou Denis Chang nessa região,

⁴² Padrões musicais virtuosísticos, utilizados como um recurso para “impressionar” o público, abordo esses gestos em mais detalhes no capítulo XII da tese.

muitos músicos solistas tem uma forma de tocar bastante influenciada por Stochelo Rosenberg e se utilizam de um repertório de frases, *licks* e recursos técnicos similares. Nesse universo musical onde a originalidade não é frequente, Romino me explicou que é normal o músico copiar outros músicos, mas em determinado momento ele deve encontrar seu próprio som, ou personalidade sonora. “Apenas copiando outros você sempre será uma cópia, porém encontrando sua voz, suas particularidades de toque, passa a existir uma personalidade musical, uma forma de soar que é associada à pessoa”.

Esse momento de transcendência entre o eu-cópia e a ascensão de uma personalidade musical parece configurar o estabelecimento da maturidade do músico e seu reconhecimento enquanto indivíduo. A exceção a tal regra talvez sejam as crianças prodígio que possivelmente ainda não tenham desenvolvido uma individualidade musical, mas são reconhecidos por sua prodigiosa técnica e capacidade de tocar extremamente rápido.

10.7 - Conclusão

Através de entrevistas, diálogo com *Manouches* da região de Estrasburgo e experiências pedagógicas com guitarristas dessa comunidade, ficou clara a importância da interação humana e do treino mimético no desenvolvimento da aptidão de acompanhar na guitarra e na capacidade de produzir uma “sonoridade *Manouche*”. Aprender uma música relacionada a práticas comunitárias sem uma “imersão” implica na perda de parte dos conteúdos sutis carregados pelo som. Porém, mesmo sem a imersão total, fica claro que parte desses conteúdos podem ser apreendidos. Qualquer um pode aprender a tocar *jazz Manouche*. No entanto, a forma como você aprende pode influenciar a maneira como seu som é identificado pelos ouvintes, da mesma forma que é possível identificar um estrangeiro apenas ouvindo seu sotaque.

Dentro da cultura *Manouche*, o treino musical não é visto como algo isolado da vida cotidiana. Isso é, de certa forma, expressado nas palavras de Francko Mehrstein quando diz:

“A música para mim é um estado de espírito, eu não sei como explicar isso para você. É que eu expresso isso de uma forma tão apaixonada, que vivo

música, que como música, que bebo música. Você sabe o que eu quero dizer? Sei lá... tudo pode ser inspirador.”

O processo de aprendizado de um instrumento é visto como um prazer e uma forma de compartilhar, e não apenas como “aprender música”. É um processo ativo que influencia na construção da identidade dos membros da comunidade. A intuição, a tradição e o sentimento ocupam um lugar importante nessa música. Como observado pelo guitarrista Enge, a tradição e o sentimento de pertencimento a um grupo estão diretamente ligados à dimensão emocional dessa música, claramente presente em situações como funerais. Nesse contexto, a música parece funcionar como um portal que permite o acesso a uma dimensão comunitária. Howes (1991, 178) já havia notado a importância da dimensão sonora como elemento que valoriza um coletivo quando observou que “quanto mais uma sociedade enfatiza o olhar, menos comunitária ela será e que quanto mais enfatizar o ouvido, menos individualista será”⁴³.

Francko Mehrstein ressaltou a importância dos *Manouches* nessa música ao dizer: “não digo que essa música nos pertence, mas somos os melhores representantes” se referindo à conexão cultural existente entre *Manouches* e *jazz Manouche*. Ainda assim, o domínio dessa música não se reduz ao contexto de aprendizado comunitário como prática cultural, uma vez que os bons guitarristas sempre levam em consideração certos cânones, no nosso caso, as gravações de Django Reinhardt. O *jazz Manouche* não é simplesmente um gênero que “foi” inspirado na obra de Django, essa conexão é continuamente reiterada. Nesse contexto musical, Django ocupa um lugar honorável. Francko explica sobre esse lugar que Django ocupa:

“Django, você vê, ele é um deus na música, muita gente toma como exemplo a música dele, sem mesmo perceber o legado que nos deixou. Você vê o que eu quero dizer? Para nós Manouches é algo muito, muito grande, é enorme e ao mesmo tempo inexplicável, todos nós temos um enorme respeito pela música que Django nos deixou.”

⁴³ “The more a society emphasizes the eye, the less communal it will be; the more it emphasizes the ear, the less individualistic it will be.” Howes (1991, 178)

O fato dos guitarristas célebres de origem *Manouche* terem um estilo próprio de tocar a música de Django é também uma forma de manter esse lugar. No lugar de uma cópia idêntica, que pode até mesmo ser vista como um desrespeito, Django é reverenciado através da reinvenção de sua música. Francko explica detalhadamente em termos musicais a conexão entre a obra original de Django e de seus seguidores:

“O próprio conceito, permanece o mesmo... do que Django fez. Todos os discípulos depois disso, apenas falando em termos de música, são mais ou menos similares. Quer dizer que tem um tema, uma exposição do tema, uma improvisação, se tem dois solistas são quatro compassos ele, quatro compassos ele e são trocas entre quatro e quatro, ou coisas em uníssono, como Django fazia com Stéphane Grappelli, onde tocavam pequenas improvisações em uníssono. Não houve nada de novo desse lado. Quer dizer que cada um dos seus discípulos, entre o Tchavolo, o Mandino, o Birélli, ou mesmo o Angelo Debarre, todos têm os seus estilos, mas, musicalmente falando, não há nada de inovador, sabe. Então é isso, como eu estava explicando antes, eles realmente têm um estilo pré-definido, mas graças ao Django, isso significa que eles não quiseram copiar, mas a partir disso construíram uma personalidade própria. E isso é bastante honorável, não copiar textualmente, musicalmente o mesmo, o que Django estava fazendo. Para mim, a cópia, não tem interesse. Tem que ser um pouco... tem que ter uma personalidade que saia (transpareça) e é aí que fica original depois.”

Finalmente, o experimento de escuta proposto nesse capítulo, sugere que a identificação sonora não depende da origem étnica do músico gravado, mas muito mais do fato de ser possível reconhecer referências culturais e técnicas de execução que são “transportadas⁴⁴” pelo som ouvido. Observei que esse conteúdo “transportado” pelo som costuma ser particularmente presente na guitarra de acompanhamento. Isso acontece porque o acompanhamento é um elemento fundamental na caracterização do *jazz Manouche* enquanto gênero musical, mas também porque o contexto de aprendizado influencia diretamente a forma que ele é realizado. A execução do acompanhamento no *jazz Manouche* leva em consideração (muitas vezes de forma inconsciente) uma série de

⁴⁴ O termo “transportado” aqui empregado, busca sintetizar os diferentes elementos que circundam a origem e contexto de execução de um som e que podem ser reconhecidos através da apreciação auditiva do mesmo.

elementos musicais que serão expostos no último capítulo desta tese. Porém, antes de abordar esses elementos é pertinente observar contextos que favorecem a perpetuação do *jazz Manouche* enquanto gênero e prática musical e que são importantes na divulgação e na economia que circunda esse gênero musical.

Capítulo XI - Festivais

Os festivais são eventos importantes na perpetuação e comodificação do *jazz Manouche*. Neste capítulo, descrevo alguns festivais que frequentei ao longo do trabalho de campo e reflito sobre elementos fundamentais que estão presentes nesses eventos, tais como: a dimensão econômica, os locais de realização, as estratégias de divulgação, a presença de *luthiers*, a presença *Gadjé* e *Manouche* e a importância da prática musical nesses contextos.¹

11.1 - Introdução aos festivais

Os festivais são eventos de maiores proporções que concertos tradicionais e que incluem diversas performances, distribuídas em diferentes palcos, normalmente a céu aberto. Yann Laville (2014) observou que muitos dos festivais favorecem econômica e culturalmente uma comunidade local, através da representação de uma outra comunidade². Entre o final da segunda guerra e os anos 2000, o número de festivais nos países ocidentais passou de 400 a 30000 (Laville 2014). Esse aumento foi substancial a partir dos anos 1980 até os festivais se tornarem, a partir dos anos 1990, uma das principais formas de interação musical nos países ocidentais (Ronström 2014).

Com efeito, mais particularmente a partir dos anos 80, esta forma de organização parece afetar todas as expressões humanas, muito para além das artes, desde a confecção da pastelaria à petanca, passando por todo tipo de costumes, desde o patrimônio ou afirmações identitárias (étnicas, linguísticas, sexuais). Tanto que o sentido da palavra se dilui, abarcando manifestações que já não têm muito em comum (tamanho, ambições, estrutura, contexto), se é que algum dia foi o caso. (Laville 2014, 9)³

¹ Minha presença nestes locais também possibilitou discussões com *luthiers* (em relação a guitarra, que estão presentes na parte II da tese), sobre a prática musical e sobre o som (capítulo XII dessa tese).

² Essa ideia pode estar particularmente associada à *world music*, mas também pode ser válida no contexto de grandes eventos temáticos ou associados a um gênero musical específico, por exemplo *heavy metal* ou música eletrônica, onde presenciamos o deslocamento de um grande número de pessoas para um lugar específico que capitalizará com o evento.

³ « En effet, plus particulièrement depuis les années 1980, cette forme d'organisation paraît affecter l'ensemble des expressions humaines, bien au-delà des arts, depuis la confection de pâtisseries jusqu'à la pétanque, via tous les genres de coutumes, de patrimoines ou d'affirmations identitaires (ethniques, linguistiques, sexuelles). À tel point que la signification du mot se dilue, englobant des manifestations qui n'ont plus grand-chose en commun (taille, ambitions, structure, contexte), si tant est que ce ne fût jamais le cas. » (Yan Laville 2014, 9)

A festivalização também pode contribuir à uma banalização dos concertos que passam a ser apenas mais um elemento na festa, ao lado da alimentação, do consumo e da interação social.

Os festivais estão para os concertos assim como a televisão está para o cinema. Enquanto concertos e exibições de filmes são momentos formalizados, exigindo concentração, espectadores e frequentadores de festivais costumam fazer várias coisas ao mesmo tempo, como falar, comer, fumar, etc. Assim como a televisão, os festivais têm, portanto, dificuldade em manter a atenção do público por um longo período, o que leva ao uso de certos truques para renová-la. (Owe Ronström 2014, 29)⁴

Ronstrom (2014) observa ainda, que os festivais passaram a ser uma possibilidade rentável para os organizadores e público. Da parte da audiência, com um investimento relativamente pequeno o visitante pode assistir a vários concertos, ter acesso à comida e produtos variados, bem como reencontrar conhecidos ou fazer novas amizades. Da parte do organizador, apesar da possibilidade de fracasso por conta de problemas climáticos, a utilização de voluntários e a concentração de artistas, alimentos e produtos variados no mesmo lugar permite diminuir a eventualidade de um naufrágio financeiro. Os festivais podem atrair tanto um público homogêneo (quando dedicados a um gênero musical específico), quanto um público diverso, no caso do festival abarcar múltiplas culturas e ou gêneros musicais.⁵

Timothy Taylor (2014) observou que os festivais que abordam culturas específicas permitem a experimentação do “autêntico” e o acesso ao “outro” idealizado num contexto artificial. O autor associa o *modus operandi* dos festivais as grandes exposições universais - que já agregavam a experiência do “outro” ao consumo e a um contexto criado artificialmente - e observa que os festivais reforçam a etiquetagem musical.

Se os festivais acompanham o desenvolvimento da “generificação” das músicas do mundo desde que elas herdaram esse rótulo nos anos 1980, eles também

⁴ « Les festivals sont aux concerts ce que la télévision est au cinéma. Alors que les concerts et les projections de films sont des moments très formalisés, exigeant de la concentration, les téléspectateurs et les festivaliers font généralement plusieurs choses à la fois, comme parler, manger, fumer, etc. Comme la télévision, les festivals ont ainsi de la peine à maintenir l’attention du public sur une longue période, ce qui entraîne le recours à certains artifices pour la renouveler. » (Owe Ronström 2014, 29)

⁵ Como veremos a seguir, o festival de Forbach atrai basicamente um público interessado no *jazz Manouche*, já a programação do festival Django pode atrair um público de *jazz*, um público de *world music* e um público local, atraído pela proximidade geográfica do evento.

cumprem funções muito mais antigas, como domar o Outro, mantê-lo a uma distância tranquilizadora, reduzi-lo a alguns signos administráveis, ou mesmo mercantilizá-los e integrá-los em um sistema de consumo capitalista. (Taylor 2014, 41)⁶

Atualmente, vários festivais oferecem a possibilidade de entrar em contato com o *jazz Manouche* e seus praticantes ao vivo. Os festivais onde essa música pode ser encontrada são pontos fundamentais na economia do *jazz Manouche* pois além de perpetuarem o gênero, recebendo aficionados e pessoas envolvidas nesse meio musical, permitem a sua expansão através da divulgação dessa música para novos possíveis consumidores. Esse mercado é impulsionado por pessoas de diversas origens espalhadas pelo globo.

Apesar de todos os festivais significativos contarem com estrelas de origem *Sinti* na programação, a maior parte do público e clientes dos produtos propostos nesses eventos são *Gadjé*. Como pontuei no capítulo anterior, na região de Estrasburgo, por exemplo, houve um declínio dessa prática musical dentro das comunidades⁷. A presença e permanência desta música hoje em dia está ligada à economia que se construiu ao redor do gênero do *jazz Manouche*, e inevitavelmente, ao interesse de músicos e aficionados de fora das comunidades *Sinti* por essa música.

Além das famílias *Manouches* que ainda mantêm a prática do *jazz Manouche* em festas⁸, da presença online (*Youtube* e redes sociais) e de concertos de artistas do gênero, os festivais se tornaram acontecimentos importantes para a manutenção do *jazz Manouche*. Da mesma forma que Bennett e Woodward (2014, 12) observaram em relação aos festivais de uma forma mais genérica, nos festivais de *jazz Manouche* encontramos “uma representação coletiva, uma celebração coletiva e, em muitos casos, uma

⁶ « Si les festivals ont accompagné le développement et la « genrification » des musiques du monde depuis qu’elles ont hérité de ce label dans les années 1980, ils remplissent également des fonctions bien plus anciennes, telles que celle d’apprivoiser l’autre, de le maintenir à une distance rassurante, de le réduire à quelques signes gérables, ou encore de commodifier ceux-ci et les intégrer dans un système de consommation capitaliste. » (Taylor 2014, 41)

⁷ Alguns *Manouches* da região de Estrasburgo associam esse declínio ao acesso a internet e a novas tecnologias como o smartphone. A integração dos mais jovens na cultura mainstream também afastam as novas gerações das práticas e modo de vida tradicionais dos mais velhos.

⁸ Segundo os relatos de *Manouches* com quem discuti, como veremos nos próximos capítulos.

manifestação coletiva de uma forma comumente articulada de identidade sociocultural⁹”.

Duffy (2014, 230) menciona que “no caso dos festivais de música, os gêneros musicais executados - letras de músicas, instrumentação, estruturas melódicas ou estilos de performance - são entendidos como construções de identidades que estão associadas a grupos culturais ou estilos de vida específicos¹⁰”. Em consequência, entre os motivos primordiais que levam as pessoas a frequentarem festivais está a socialização e o encontro com pessoas que compartilham gostos e opiniões similares (Anderton 2011). Os festivais com uma presença importante do *jazz Manouche* reúnem *luthiers*, praticantes, aficionados e músicos de origem *Manouche* e *Gadjé*, concentrando num mesmo espaço os vários participantes das esferas que orbitam ao redor deste gênero musical.

Levando em consideração que essa investigação se foca na guitarra *Manouche*, a presença nos festivais se tornou capital, uma vez que nesses ambientes esse instrumento é um dos protagonistas. Os festivais não são apenas o ponto de encontro entre os diferentes contextos onde o instrumento é evocado, são também os locais onde múltiplos universos interagem e se sobrepõe. Nesses eventos é possível presenciar o convívio entre *luthiers* e músicos (sejam eles profissionais ou amadores, *Manouches* ou *Gadjé*), as relações estabelecidas entre músicos *Manouche* e *Gadjé* e as dinâmicas estabelecidas entre os músicos, o *jazz Manouche* e os instrumentos.

A seguir, descreverei um workshop e quatro festivais nos quais realizei observações etnográficas durante o ano de 2022. Apesar das etnografias que se seguem abordarem esses festivais de uma forma genérica, focalizarei especialmente os contextos que acontecem em paralelo aos concertos “oficiais”. São nesses ambientes que o instrumento é evidenciado e os participantes interagem de forma independente (e ao mesmo tempo paralela) à dimensão econômica envolvida nesses eventos.

Por serem eventos periódicos (acontecem uma vez por ano) os festivais atraem frequentadores fiéis que voltam todos os anos e como observou Fournier (2019), marcam um período que não se limita aos dias do festival, frequentemente incluindo os dias

⁹“A critical function of the festival is to allow a collective representation, a collective celebration and, in many cases, a collective outpouring of a commonly articulated form of socio-cultural identity.” (Bennett & Woodward 2014, 12)

¹⁰ “In the case of music festivals, the music genres performed – the song lyrics, instrumentation, melodic structures or performance styles – are understood as constructions of identity that are associated with specific cultural groups or lifestyles.” (Duffy 2014, 230)

precedentes e posteriores à sua realização. Essa calendarização e mergulho temporal nesses contextos permitem a observação e diálogo com os vários atores que participam a esses acontecimentos de forma estendida, uma vez que entrevistas ou concertos costumam ser reduzidos a um curto período de tempo.

Essa imersão, especialmente no caso dos *campings* onde os participantes compartilham um mesmo espaço, participam as *jam sessions* e interagem com outros presentes, é consequência de um calendário específico, de um local particular de realização e da experiência vivenciada (Chalcraft, Delanty & Sassatelli 2014). Navegando nesse espaço comum, os participantes compartilham gostos e vivências.

A presença nesses eventos foi parte importante do trabalho de campo não só porque os festivais são contextos propícios para estabelecer contato com informantes e presenciar a utilização do instrumento estudado, mas também por serem contextos que condensam, de certa forma, as diferentes situações em que o instrumento é referido, tocado e apropriado.

11.2 - Sinti Jazz Guitar Camp 2022

Pelo mundo, vários workshops são organizados de forma que os participantes passem alguns dias de prática intensiva de *jazz Manouche*. Além das aulas com músicos reconhecidos, esses eventos oferecem a possibilidade de encontrar outros praticantes, ou pessoas com os mesmos interesses musicais, fazer amizades e parcerias.

O *Sinti Jazz Guitar Camp* é organizado pela associação *Sinti Music* e ministrado pelos guitarristas *Sinti Fapy Lafertin*, *Paulus Shafer* e *Romino Grunholz*. O *Sinti Jazz Guitar Camp* é quase uma colônia de férias para adeptos do *jazz Manouche* e no ano de 2022 foi realizado entre os dias 14 e 18 de junho e sediado em Nuenem, na Holanda. Durante os dias em que se desenrola o evento, foram compartilhadas músicas, refeições e o local de dormir.



Figura 11.1- Jam session na varanda com tenda ao fundo.

Chegada ao local

Henk van Beurden, um dos participantes da equipe, veio me buscar na estação de trem de Eidhoven. Henk é um sujeito simpático, alto com cabelos claros e um sorriso amigável. A caminho do local onde se realizam os workshops, Henk me contou que aquela era a cidade de Van Gogh me mostrando alguns pontos registados por Van Gogh em suas telas e que hoje fazem parte do cardápio turístico da vila.

Conversando com Henk sobre o panorama musical e comunidades Sinti que vivem na região, ele me disse que o COVID havia afetado profundamente a vida dos músicos e o hábito das pessoas de irem ver concertos ao vivo. Mesmo agora (junho 2022), durante os concertos os teatros ainda estavam incompletos, contando em média com 60% de sua capacidade para receber o público nas apresentações. Além disso, pelo fato de viverem próximos, compartilhando uma vida em comunidade, os Sinti da região foram muito impactados pela pandemia e ainda estavam receosos de receber uma presença externa. Desta forma, a festa final do Sinti Camp, ocorreria no local dos workshops e não no assentamento Sinti.

Quando eu cheguei ao local do workshop, muitos dos participantes já lá estavam, a tocar. No pátio de entrada do local podíamos ver alguns campings cars, caravanas e carros estacionados. Ao cruzar a porta de entrada do imóvel,

podiam ser vistos alguns posters com fotos de participantes dos anos anteriores. A esquerda se localizava uma grande sala vazia com alguns colchões empilhados no canto, onde ocorreriam os cursos e que também serviria de local de dormida para alguns participantes. À direita da entrada havia uma pequena cozinha, mais duas salas que pareciam servir a aulas, os toilettes e duches. Na parte posterior do imóvel uma grande varanda ocupada por uma mesa, bancos e cadeiras que serviriam de local para os participantes praticarem (figura 11.1). Finalmente no fundo, um grande gramado (com uma grande tenda armada onde ocorreriam workshops) oferecia espaço para os participantes que trouxeram tendas se instalarem.

Descrição do evento

Após um pequeno discurso de boas-vindas e um bolo compartilhado, os participantes foram ao Café Stam (figura 11.2), local oficial das refeições e que costuma sediar concertos de Paulus e seus convidados. O ambiente era informal e Paulus “pilotava” uma churrasqueira. Foi a ocasião de amigos se reencontrarem ou de se conhecerem novas pessoas, uma vez que assim como eu, havia participantes que estavam no evento pela primeira vez. A participação nos *workshops* era maioritariamente masculina, com exceção de Dona, de Israel, uma apaixonada pela música *Manouche* que já havia estado presente no *Sinti Camp* em outras ocasiões. A família de Paulus, sua esposa e filhas também estavam presentes garantindo que a refeição corresse bem. Alguns outros conhecidos de Paulus e Fapy passaram pelo local, para prestigiar e aproveitar o evento.



Figura 11.2 - Confraternização no café Stam.

Após o jantar Fapy, Paulus e Romino pegaram suas guitarras em mãos e convidaram os participantes a tocar algumas músicas. Uma cacofonia resultante da sobreposição de diversos guitarristas, ávidos por participarem rompeu o ar e assim se finalizou a noite no Café. De volta ao local de base, os guitarristas continuaram tocando até a madrugada e Fapy e Paulus também marcaram presença. Nos dias que se seguiram os guitarristas que provinham de diversas partes do mundo (Estados Unidos, Porto Rico, República Checa, Holanda, Alemanha, Israel, Itália), foram divididos em grupos de diferentes níveis. Os professores se revezaram nos diferentes grupos, sendo que cada grupo teve a oportunidade de passar um dia com cada professor. Eu fui para o grupo “mais avançado”, onde no primeiro dia tivemos uma aula com Paulus, que nos passou alguns *licks* e frases, a serem utilizadas em diferentes contextos musicais e que também servem como exercícios para trabalhar a técnica. No segundo dia tivemos uma aula com Fapy. Essa aula foi um pouco mais conceitual, sobre tocar os acordes corretos seguindo a melodia de uma composição e como abordar uma improvisação de forma musical e não mecânica. Finalmente no terceiro dia, foi a vez de Romino compartilhar algumas técnicas e padrões a serem utilizados no contexto rítmico da guitarra. Após os dias de aula, os alunos foram separados pelos professores em grupos de quatro e deveriam escolher uma composição para interpretar na festa de encerramento do evento. Para finalizar o



Figura 11.3 - Cartaz do concerto de encerramento do Guitar Camp.

workshop foi dado um concerto que foi divulgado na imprensa local, nas redes sociais (figura 11.3) e contou com a presença de público exterior ao *workshop*. Seguindo as apresentações dos alunos, o público presenciou o concerto principal da noite onde Paulus, Fapy e Romino se apresentaram. Após o concerto, alguns músicos *Sinti* da região junto com alguns participantes animaram uma *jam session* (figura 11.4) que durou algumas horas madrugada adentro.



Figura 11.4 - Jam session final.

Discussão

Tendo como ponto de partida a música de Django e a oportunidade de estar perto de grandes músicos do gênero, existem diferentes motivos que levam músicos profissionais e amadores a participarem deste tipo de evento (figura 11.5). Para alguns é a oportunidade de estar fora de seu ambiente de trabalho e encontrar outras pessoas com interesses comuns, para outros a possibilidade de ter contato com mestres dessa música, e, quem sabe até ter a chance de fazer aulas particulares, para desenvolver suas capacidades guitarrísticas ainda mais. É claro que em três dias de aula não se operam milagres, mas o mergulho intenso nesse tipo de ambiente, assim como em alguns festivais onde se respira essa música 24 horas por dia, é sem dúvida uma boa motivação para o guitarrista aspirante. Muito se aprende ao observar-se bons músicos tocarem de perto e nesse tipo de acontecimento, mesmo que apenas durante alguns dias, isso acontece diariamente. Entretanto, diferente de uma situação informal ou pessoal, neste tipo de evento uma relação comercial é estabelecida, existindo uma certa distância entre professores e alunos.

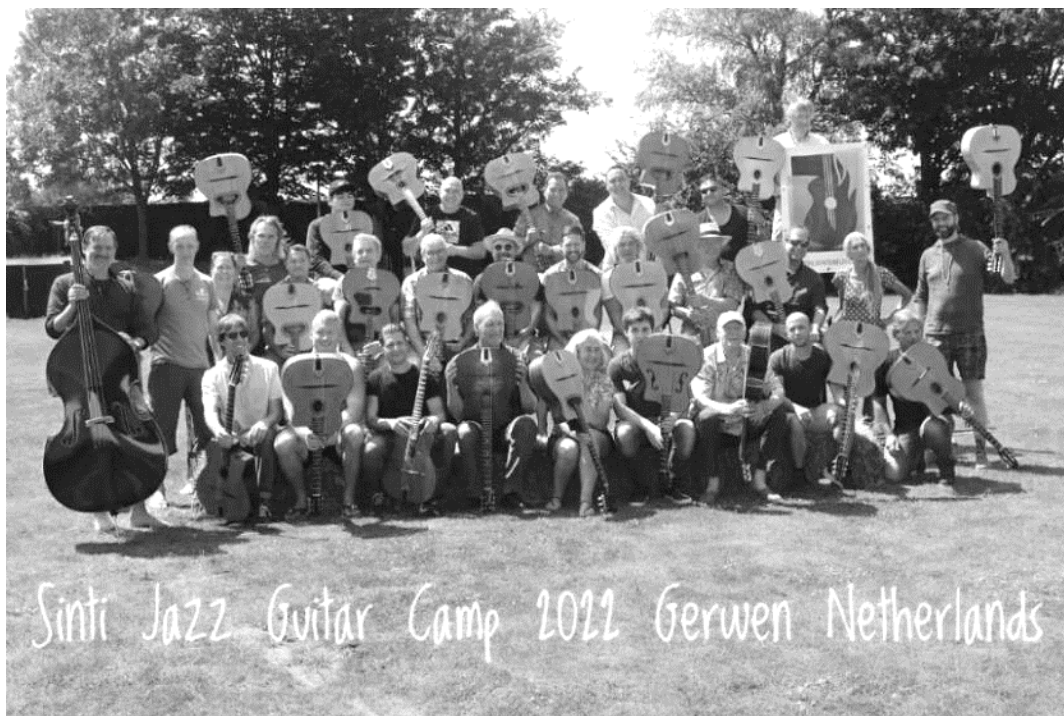


Figura 11.5 – Participantes de 2022.

Como já observou Hooker (2007) em relação ao renascimento folclórico húngaro, a principal ideia por trás desse tipo de evento é a possibilidade de estar em contato direto

com informantes, no nosso caso, músicos que são considerados (e vendidos – figura 11.6) como portadores diretos de tradições.

Um elemento que torna esses acampamentos especiais – na medida em que os organizadores o destacam na publicidade – é a oportunidade de os participantes receberem o repertório diretamente dos portadores da tradição, seja de dança ou de música. (Hooker 2007, 54)¹¹



Figura 11.6 - Post no facebook (Sinti Music) de divulgação do Guitar Camp (2023). "Sua oportunidade de aprender com os Ciganos na Capital do jazz Nuenem".

Hooker (2008) também observou que esses *camps* compartilham funções pedagógicas e sociais, mas diferente de situações reais (no caso do *jazz Manouche* uma festa em família, por exemplo) que durariam apenas algumas horas, duram dias. Em relação a um *workshop* ministrado numa escola de música por exemplo, o *Sinti jazz Camp* oferece uma maior informalidade e uma experiência que é partilhada em outro nível, pois são compartilhados outros momentos além dos cursos (das refeições ao local de dormir). A suspensão do tempo que é resultante da imersão em um universo específico (o lugar onde o evento acontece, o contato diário com outros aficionados, as refeições compartilhadas, etc.) também é um dos motivos que leva as pessoas a procurarem esse tipo de evento.

¹¹ “One element that makes such camps special – to the extent that organizers highlight it in advertising – is the opportunity for camp participants to receive the repertoire directly from tradition bearers, either of dance or of music.” (Hooker 2007, 54)

Mas não é só o trabalho sério de aprendizagem da tradição autêntica que atrai as pessoas de volta a esses acampamentos, é também a atmosfera carnavalesca que convive com essa transmissão séria da tradição autêntica. (Hooker 2008,96)¹²

De certa forma esses *camps* tem uma natureza ambígua onde publicitam a legitimidade de aprender de portadores de tradições fidedignos num contexto “próximo” do real (da vida desses portadores, vila onde alguns vivem) e inclui uma participação “autêntica” de membros das comunidades (especialmente a *jam session* final), ao mesmo tempo tais eventos se utilizam do imaginário construído ao redor dessas comunidades (da qual são membros) e incluem “acessórios modernos, como taxas de inscrição, horários regulares de aulas e refeições, músicos que não precisam de gorjeta, pedagogia intensiva de música e (...) a presença de *outsiders*” (Hooker 2008, 98). Nesse contexto a identidade dos músicos *Sinti* são negociadas rejeitando, ignorando ou abraçando estereótipos (Silverman 2007)

Para Fapy, Paulus e para a associação *Sinti Music*, trata-se de uma oportunidade para divulgar o seu trabalho, inclusive com o comparecimento da imprensa local¹³. Essa dimensão comercial fica clara pela presença de pessoas gravando as aulas e registrando momentos para divulgação posterior. Cada dia é coberto e divulgado nas redes sociais de forma a testemunhar o sucesso do evento e criar a possibilidade de eventos futuros.

¹² “But it is not only the serious work of learning the authentic tradition that draws people back to these camps, it is also the carnival atmosphere that lives alongside this serious transmission of the authentic tradition.” (Hooker 2008, 96)

¹³https://www.ed.nl/geldrop-mierlo-nuenen/gitaristen-uit-de-hele-wereld-vinden-in-gerwen-weer-de-bron-van-de-gipsyjazz-tijdens-vijfdaags-kamp~a235fe0b/?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=socialsharing_web&fbclid=IwAR0EAbXbPc_yN0jkMMZ9_Ddouzv16OWduLfsm7eIv0ZU6ZnZSwOF7bSOOIE&referrer=https%3A%2F%2F1.facebook.com%2F

11.3 - Festival de Forbach 2022

Forbach é uma cidadezinha francesa da fronteira com a Alemanha. Também é um local relevante para o *jazz Manouche*, pois seus arredores abrigam famílias de músicos *Sinti* particularmente importantes no panorama mundial do *jazz Manouche*. Dorado Schmitt e seus filhos Samson e Amati - todos virtuosos da guitarra, Hono Winterstein conhecido por ser o acompanhador oficial de Biréli Lagrène, talvez o guitarrista rítmico mais referenciado na atualidade nesse gênero musical e seus sobrinhos Brady e Benji Winterstein.



Figura 11.7 - Poster do festival figurando Dorado Schmitt.

Descrição do evento

Em 2022 o festival de *jazz* de Forbach¹⁴ (figura 11.7) teve uma duração de 3 dias, apoio da prefeitura local e foi realizado no centro de congresso Burghof. Os ingressos estavam disponíveis pelo valor de 15 euros por dia de apresentação. O festival foi organizado pela associação *Jazz Festival Forbach* presidida por Jean-Louis Winterstein e pareceu ocupar um lugar especial no coração da comunidade *Sinti*, que lá compareceu numerosamente. Eu cheguei a Forbach para o último dia do festival e dentre todos os festivais que estive esse ano, foi lá que testemunhei (proporcionalmente) a maior presença de *Sintis*. Aquele parecia ser um espaço confortável para a comunidade *Sinti* da região e

¹⁴ <https://www.jazzforbach.fr/>

eles se juntavam para confraternizar, rir, beber e comer. Ao lado da entrada, o público se acumulava numa tenda onde serviam salsichas, batatas fritas e cerveja (figura 11.8).



Figura 11.8 - Confraternização e tenda de comes e bebes na entrada, em frente a porta, Stochelo Rosenberg e Hono Winterstein.

A última noite do festival era especial, pois contaria com concertos de Stochelo Rosenberg e Dorado Schmitt, grandes expoentes desse gênero musical, que compuseram clássicos¹⁵ e são reconhecidos internacionalmente. Ambos pertencem a comunidades *Sinti*, Dorado na França e Stochelo na Holanda. A casa estava cheia e o concerto contou com grade interação dos *Sinti* na plateia, que gritavam, batiam palmas e faziam comentários, empolgados com a presença de seus heróis no palco. No final do concerto Stochelo se uniu a Dorado, encerrando o concerto em “grande estilo” numa confraternização catártica entre público e palco.

Eu testemunharia uma atmosfera similar novamente, meses mais tarde, num concerto de Amati e Dorado Schmitt acompanhados por Francko Mehrstein na Villa Schmitt em Kehl na, Alemanha, no concerto de lançamento do disco de Benji em Forbach e num concerto de Amati Schmitt e Brady Winterstein, também na Villa Schmitt.

Nessas três situações pude perceber alguns pontos comuns.

1. Concertos de músicos *Sinti* reconhecidos da região de Forbach parecem atrair presença importante de *Sinti* na plateia;
2. O concerto é um momento de confraternização para essas pessoas e serve como pano de fundo para conversas em alta voz (o que não

¹⁵ Por clássico me refiro a composições que já fazem parte do repertório básico de *jazz Manouche* frequentemente tocadas em *jam sessions* e reinterpretadas por diversos músicos neste gênero.

necessariamente agrada os músicos). As pessoas da comunidade vão ao concerto para encontrar amigos, parentes e festejar;

3. Ainda que as pessoas estejam conversando, momentos de virtuosismo por parte dos músicos são motivo de excitação dos presentes que batem palmas, assobiam, gritam e interagem por meio de comentários (comprimentos do tipo “muito bom”, expressões em Romanês);
4. A presença é massivamente masculina, segundo alguns *Sinti* com quem conversei, a música guitarrística atrai mais os homens e as mulheres preferem outros tipos de música “mais dançantes” (outro motivo é que uma vez que a presença masculina é massiva, as mulheres podem se sentir deslocadas, como se o evento fosse uma “coisa para homem”. Dito isso, nunca presenciei nenhum tipo de desrespeito as mulheres presentes nessas situações).

Guitarras à mostra

Durante o evento, o *luthier* Mauro Freschi expunha suas guitarras (figura 11.9), que também eram emprestadas a músicos que se revezavam numa *jam session* que animava a entrada do imóvel (figura 11.10). Enquanto eu discutia com Mauro sobre suas guitarras, ao lado de uma mesa onde expunha seus instrumentos, éramos interrompidos a



Figura 11.9 - Ao fundo o *luthier* Mauro Freschi e seu stand no festival. A frente da esquerda para direita Stochelo, Fanou e Benji.

cada cinco minutos por meninos *Sinti* que pediam para tocar as suas guitarras. A idade desses meninos variava entre os 11 e 15 anos, no entanto, eles já demonstravam traços de virtuosismo no seu toque da guitarra. Em alguns casos, esses jovens músicos apresentavam o som ainda “sujo”, ou seja, apesar de tocarem rápido, as notas não eram claramente atacadas, ou não “encaixavam” na harmonia da composição tocada. Esta forma de tocar a guitarra parece, portanto, valorizar a espontaneidade e velocidade que o músico é capaz de tocar, em detrimento da coerência musical.



Figura 11.10 - Jam session na entrada do imóvel.

Os jovens estão conscientes que a velocidade impressiona o público e fixam o seu desenvolvimento nessa direção. Podemos estabelecer uma relação entre essa forma de toque com a ideia de “*captivation or fascination*” de Gell (1998). A cativação através do virtuosismo é uma forma de agência, Gell explica que o espectador fica preso dentro do índice quando esse incorpora uma agência que é essencialmente indecifrável. Em outras palavras, o aprisionamento mental viria da incapacidade do espectador de compreender a origem e sequência de passos do originador, o artista.

Frequentemente os músicos nesse nível, apesar de serem capazes de realizar essas peripécias quase circenses, tem um toque plano em termos de dinâmica e ainda não dominaram a utilização de recursos expressivos como *bends*, vibratos e glissandos. A ausência de dinâmica e de recursos expressivos pode ser percebida como uma falta de

musicalidade, criando uma situação onde o auditor é cooptado num primeiro momento, impressionado com a velocidade que o instrumento é tocado, mas se cansa rapidamente uma vez que não consegue perceber ou acompanhar um discurso musical. É claro que esses jovens músicos ainda não encontraram sua maturidade musical, são garotos muito novos e para sua idade o que fazem já é impressionante. Esses meninos já em tenra idade, atingiram uma técnica que muitos músicos adultos nunca terão na vida.

11.4 - Festival Django Reinhardt 2022

2022 foi o primeiro ano após a pandemia do COVID onde o festival Django Reinhardt¹⁶, principal evento relacionado a herança musical de Django - ou ao menos o que mobiliza mais pessoas - se realizou em sua completude. Com duração entre o 23 e 26 de junho de 2022 o festival ofereceu ingressos a partir de 35 euros por dia de concertos.

Descrição do evento

Com suas origens em Samois, a partir de 2016 o festival passou a ser realizado no *Parc du Château de Fontainebleau*, onde uma grande área rodeada por árvores é reservada ao mesmo. Após entrar na área do festival, a esquerda, encontravam-se os toilettes secos e à frente um grande espaço estava dividido em dois: a direita estava montado o palco principal e a esquerda o vilarejo e palco dos *luthiers* (figuras 11.11 e 11.12). Entre os dois espaços estava situada uma área de restauração, com diferentes opções culinárias e ao lado direito do palco principal, tendas de souvenirs onde vendiam-se camisetas, canecas, bolsas e bonés com o logo e temática do festival.



¹⁶ <https://www.festivaldjangoreinhardt.com/>



Figuras 11.11 e 11.12 - Palco dos luthiers (acima) e palco principal (abaixo).

Desde que o festival se mudou de Samois para Fontainebleau, tem recebido críticas dos aficionados por ter se tornado um festival mais elitista e com uma programação que se distanciou do *jazz Manouche*, figurando artistas de outros géneros musicais que variam da dita *World Music* ao *Pop*. Me parece que em 2022 a organização fez um esforço no sentido de suprir parte dessas demandas, pois programou diversos

artistas de *jazz Manouche* para o evento¹⁷. Durante os quatro dias de festival, o palco dos *luthiers* contou com presença diária de artistas importantes do *jazz Manouche* e o palco principal recebeu estrelas do género como Tchavolo Schmitt e Stochelo Rosenberg.

Em termos de público, o festival possui uma atmosfera familiar e relaxada e é possível encontrar pessoas de todas as idades. Conversando com pessoas do público do festival, percebi a presença de muitas pessoas da região, uma audiência heterogénea que frequenta o festival como uma opção cultural, sem necessariamente ter adoração por Django. Para além desse público, encontramos os aficionados de todo mundo que vem ao festival, em alguns casos anualmente, quase que como numa peregrinação religiosa.

Vilarejo dos luthiers

O vilarejo dos *luthiers* consiste de uma série de *stands* de *luthiers* (figura 11.13), disposto lado a lado, onde alguns *luthiers* expõe seus instrumentos e estão presentes e disponíveis para discutir com músicos e possíveis compradores. Compareceram ao evento nomes importantes da luteria da guitarra *Manouche* como Maurice Dupont e Cyril Gaffiero.



Figura 11.13 - Stand no vilarejo dos luthiers.

¹⁷ Essas mudanças na programação ocorreram, provavelmente, por motivos económicos. Em 2023 por exemplo, a programação oficial contou, além de grupos de *jazz*, com Sting, Roberto Fonseca (Cuba), Hamilton de Holanda (Brasil) e Fatoumata Diawara (África).

Em termos práticos, no que diz respeito à experimentação de instrumentos pelo potencial consumidor, o vilarejo dos *luthiers* apresenta uma situação que está longe do ideal. O barulho é grande por conta dos palcos e concertos. Uma vez que os concertos se iniciam não é realmente possível avaliar a qualidade sonora dos instrumentos. Ainda assim, a circulação nos *stands* é constante e os diversos *luthiers* com quem conversei afirmaram ter conseguido vender instrumentos ou fazer contatos profissionais. Os festivais são momentos onde os *luthiers* podem estar na vitrine do *jazz Manouche*, ver o trabalho de amigos ou concorrentes, trocar informações com outros *luthiers* e também confraternizar.

11.5 - Camping de Samoreau 2022

Para quem está interessado neste tipo de música, o festival Django Reinhardt é um local onde poderá encontrar outros aficionados. No caso de ser um músico profissional ou amador, é um ambiente onde terá a oportunidade de tocar com outros músicos dos mais variados níveis. É também a ocasião de ver as grandes figuras e ídolos do gênero de perto, tocando acústico em *jam sessions*. Isso acontece a alguns quilômetros de Fontainebleau no camping de Samoreau, um local ocupado exclusivamente por aficionados dessa música. O camping tem recebido anualmente esse público e muitos dos viajantes que vem a Samoreau não comparecem, e nem mesmo acompanham, a programação oficial do festival em Fontainebleau. O camping fica numa linda área na beira do rio Sena e é difícil conseguir um lugar na sua parte interior, pois esses espaços são preferencialmente cedidos aos visitantes de longa data. No entanto, é possível acomodar sua tenda do lado de fora da cerca que rodeia o camping, junto à margem do rio e utilizar a infraestrutura do camping (locais pagos). Na semana que precede o festival, os peregrinos do *jazz* já começam a chegar e quando data do festival oficial se aproxima, o camping está lotado.

No ano de 2022 para o desgosto dos músicos que frequentam Samoreau, a organização do Festival decidiu anunciar as *jams sessions* no camping como parte da programação no website do festival. Essa publicidade, para o desconforto das pessoas instaladas no camping, trouxe um movimento de curiosos e uma grande quantidade de observadores externos. Alguns músicos me disseram que esse tipo de abordagem atrapalha a atmosfera do evento, conferindo ares de zoológico ao camping. Para quem

não vive em França, Alemanha ou Holanda, países que possuem uma cena de músicos *Sinti* e de *jazz Manouche*, Samoreau provavelmente será a sua melhor oportunidade de ver grandes músicos de *jazz Manouche* tocando ao vivo, acústico e entre eles. Na espontaneidade das *jam sessions* no *camping*, surgem parcerias que talvez nunca aconteçam num palco. Também é a oportunidade de conhecer incríveis músicos que talvez ainda não tenham projeção comercial, ou que nem mesmo tenham gravado discos.

O antigo festival de Samoie surgiu como uma homenagem a Django e sempre teve presença de músicos *Sinti*. No interior do *camping* esses músicos e famílias ainda marcam presença com suas caravanas e tendas e é claro, sua música.

Ambiência

Pode-se dizer que da semana que precede o festival oficial até o final de semana onde são realizados os concertos, o número de presentes no *camping* vai aumentando gradativamente atingindo seu ápice na sexta e sábado finais do festival. Domingo, muitas pessoas começam a partir, pois devem trabalhar na segunda-feira e quando a segunda chega, o *camping* já está bastante vazio. Entre os habitantes do *camping* encontramos de tudo, pessoas sozinhas com sua guitarra ao pé de um *camping-car* receosas a tentar uma interação com outros músicos, grupos de amigos que vem anualmente e só tocam entre eles, músicos das mais variadas origens que efetivamente trabalham com esse tipo de música nos seus países de origem, iniciantes, snobs, músicos extraordinários, falsos modestos, e é claro uma presença masculina de ao menos 80%¹⁸. Ainda é difícil encontrar mulheres tocando guitarras, usualmente são cantoras, violinistas, as vezes clarinetistas, mais raramente contra baixistas e muitas vezes as namoradas ou familiares de músicos que vem participar do festival.

¹⁸ Nos festivais encontrei participantes de diversas nacionalidades (Alemanha, Holanda, País de Gales, França, Itália, Espanha, Inglaterra, EUA, México, Bélgica, etc.), músicos de diversos níveis variando entre iniciantes à avançados. Músicos reconhecidos como Mathieu Chatelain ou Benji Winterstein, entre outros, se mostraram simpáticos e acessíveis. Entre alguns dos praticantes avançados que ainda não ocupam um lugar de vedete, presenciei uma certa arrogância e competitividade. Algumas vezes músicos demonstram uma falsa modéstia, enfatizando o caráter inalcançável de Django, para no momento seguinte tocar uma composição ou improvisação de Django num andamento muito mais rápido que o abordado pelo próprio Django.



Figura 11.14 - Músicos praticam no camping de Samoreau.

Para os músicos de *jazz Manouche* Samoreau é a oportunidade de reencontrar velhos amigos, fazer novos e tocar, tocar muito (figura 11.14). Tanto que pode ser enlouquecedor para alguém que não está nesse espírito. Imagine uma série de pequenos grupos tocando composições de Django e *standards* de *jazz* ininterruptamente 24 horas por dia, durante uma semana. É como se os guitarristas se revezassem em turnos, alguns dormem durante o dia e outros durante a noite, mas sempre há alguém tocando. Ir a Samoreau também significa ouvir os mesmos temas muitas e muitas vezes. Para o leitor ter uma ideia, certo dia, no intervalo de tempo que eu levei para percorrer o percurso de menos de 200 metros que separava minha tenda e os duches do camping, ouvi ao menos três grupos distintos de pessoas tocando o standard de *jazz* “*All of Me*”.



Samoreau também pode ser a ocasião de ver, ou em alguns casos ser visto por seus ídolos, ou, quem sabe até tocar com um deles. Essa busca por reconhecimento transparece na atitude de alguns músicos que evitam interações com músicos “inferiores”, possíveis retardatários na “corrida musical”. Tal atitude demarca implicitamente um tipo de hierarquia entre as posições ocupadas por bons ou maus músicos, guitarristas com maior ou menor técnica¹⁹. No camping também encontrei bons músicos, que estão presentes de forma relaxada, fazendo amizades, compartilhando seu conhecimento e confraternizando com músicos de diferentes níveis técnicos.

¹⁹ Este tipo de abordagem contradiz a relação que percebi entre os músicos do gênero que convivi na região de Estrasburgo, que parecem muito mais contentes em compartilhar o momento que em competir.

Brigite Torres²⁰, uma aficionada por essa música e que junto com seu marido percorre o camping com sua banqueta dobrável em busca das melhores performances, chamou minha atenção para o fato de que Samoreau acaba por funcionar como um grande *workshop* livre. É bastante interessante ver como os músicos chegam com um determinado nível musical e estão, efetivamente, tocando melhor no dia que partem. Segundo ela, isso é uma das principais razões que faz os músicos regressarem no ano seguinte.

Tendas dos grandes Mestres

Em Samoreau é possível, a qualquer momento, cruzar o caminho com uma das “estrelas” do *jazz Manouche*, mas com certeza existem lugares onde a probabilidade de vê-los tocar é maior. Em 2022 havia duas tendas onde podia-se presenciar esses músicos: a primeira localizada junto a entrada do camping, já é um clássico de *Youtube* por conta das *jams* lá realizadas. Essa tenda era frequentada por Mathieu Chatelain, Adrien Moingnard, Adrien de Marco entre outros. A segunda ou “Tenda dos *Sinti*”, como diziam algumas pessoas no camping quando se referiam a esse espaço, era uma tenda montada no centro do camping rodeada por caravanas e *camping cars* frequentada por músicos *Sinti* e suas famílias (figura 11.15). Ao centro da tenda, uma grande mesa montada, sempre bem servida de álcool era rodeada por dois grandes bancos que, a priori, eram ocupados por músicos *Sinti* e seus músicos convidados (*Sinti* ou não)²¹.

A quantidade de observadores “externos” que presenciavam as performances nessa tenda foi crescente durante os dias do festival. Ao que me pareceu, muitos dos observadores não perceberam códigos básicos de conduta, sentando nos bancos sem pedir, ou sem ser convidados e estando tão próximos ao ponto de causar desconforto aos músicos. Depois de uma noite extremamente intensa, com grande quantidade de observadores e considerando a possível passagem de Jimmy Rosemberg pela tenda no dia seguinte, foram fixados cordões de isolamento para manter os expectadores a uma distância “saudável” da mesa.

²⁰ Brigitte parece conhecer tantos músicos e tão bem a cena do *jazz Manouche* que passei a chamá-la carinhosamente de “enciclopédia viva do *jazz Manouche*”.

²¹ No geral eram convidados músicos profissionais de alto nível: músicos que tem uma carreira associada ao *jazz Manouche* ou músicos que tem uma relação próxima com músicos *Sinti* (no caso de não serem *Sinti*).



Figura 11.15 - Contraste da quantidade de pessoas observando os músicos na tenda Sinti nos primeiros(acima) e últimos (abaixo)dias do festival.

Esse local foi o ponto de encontro de diversos músicos, oferecendo a oportunidade de presenciar parcerias como por exemplo o duo de Tchavolo Schmitt e Tcha Limberger. O encontro entre os dois músicos aconteceu na noite que se seguiu a apresentação de Tcha no palco dos *Luthiers* no quadro do festival oficial. Durante o concerto de Tcha, no momento em que os músicos interpretavam uma das canções, houve uma queda de energia elétrica. Para surpresa do público a banda continuou tocando até a energia voltar e foi bastante impressionante presenciar a projeção sonora do violino de Tcha, único instrumento que eu conseguia ouvir na distância que eu estava do palco.

No vídeo que regista o momento do duo, vemos Tcha e Tchavolo em primeiro plano. Ao fundo Denis Chang, que estava a tocar anteriormente na tenda com os *Sinti* ainda está sentado. Denis é responsável pela *DC Music School*, gravou tutoriais com todos os



grandes nomes do gênero e nesse ano (2022), se apresentou no palco principal acompanhando Jimmy Rosenberg. Ao seu lado em pé com o violino está Christiaan van Hemert. Denis e Christiaan se tornaram “famosos” no meio e são os principais criadores de conteúdo relacionado ao *jazz Manouche* online, publicando frequentemente vídeos no *Youtube*. Também reconheço algumas pessoas da plateia que conheci no camping ou em outros festivais. Percebe-se que o espaço está cheio de espectadores e que nesse momento da noite, as pessoas já chegaram até a mesa inclusive ocupando os bancos. É interessante notarmos, que nessa era digital em que vivemos, onde existe uma necessidade compulsiva de postar situações diversas nas redes sociais, entre as pessoas que podemos ver no vídeo, apenas três estão a gravar o momento com seus telefones. O resto das pessoas estão simplesmente atentas à música e ao momento especial que presenciam.

Se observamos os músicos em primeiro plano, do lado direito temos Tcha tocando a melodia em seu violino, a balada escolhida permite sublinhar recursos expressivos que evidenciam o caráter sensível da composição no lugar de uma peça virtuosística que pode ter uma dimensão de corrida pela velocidade. Num primeiro momento podemos pensar que a guitarra, sendo o instrumento de acompanhamento, deve seguir a interpretação e respiração da melodia dada pelo violino. No entanto, aqui podemos perceber que Tcha, propositalmente deixa espaços entre algumas de suas frases, atento ao fraseado que faz parte do acompanhamento proposto por Tchavolo Schmitt. Tchavolo, com seu chapéu e camisa colorida exibe na sua forma de tocar uma série de maneirismos pelos quais é conhecido e identificado. Percebemos que ele se coloca musicalmente ao lado do solista em termos de presença musical. Diferente de muitos acompanhadores que se colocariam à uma certa distância para evidenciar o espaço do solista, Tchavolo acompanha como um solista. Em outras palavras, sua guitarra está sempre solicitando a atenção do ouvinte para sua presença. Esse duo, mesmo no caso de o ouvinte não conhecer os músicos, pode ser lembrado como um duo e não como uma performance de um violinista acompanhado por “alguém”. Podemos demarcar alguns recursos técnicos especialmente presentes na forma que Tchavolo aborda seu instrumento, como por exemplo: o uso frequente de cromatismos, o uso de harmônicos como efeito (0:18 s, 1:39 s), frases clichê utilizadas frequentemente por Tchavolo (0:47 s, 1:46 s) e glissandos (1:49 s).

Independente das críticas ao festival de Fontainebleau, quando a programação do oficial inclui grandes nomes do *jazz Manouche*, como em 2022, existe uma maior

probabilidade deste tipo de momento acontecer - onde músicos que estarão efetivamente presentes nos palcos do festival, passam pelo camping para ver os amigos e tocar. Em 2022, por exemplo, fizeram parte da programação oficial e passaram pelo camping: Tchavolo Schmitt, Wawau Adler, Jimmy Rosemberg e Tcha Limberger para citar apenas alguns.

Ouvir ou tocar

Algo que me chamou a atenção andando pelo camping, é que existem muitos guitarristas com boa técnica na guitarra solo, mas a grande maioria não possuía um bom domínio do acompanhamento. Percebi no convívio com guitarristas rítmicos como Francko Mehrstein ou Sam Op, que eles estão sempre atentos à sonoridade que obtém ao tocar seu instrumento durante a prática do acompanhamento. Esses artistas se concentram em manter uma consistência dinâmica e tímbrica ao longo da composição interpretada, ao passo que para maioria dos solistas amadores, na prática do acompanhamento muitas vezes ocorre uma falta de atenção ao seu próprio som e ao seu posicionamento em relação ao solista, como se o acompanhamento fosse apenas uma pausa entre solos.

A escolha dos acordes a serem utilizados é uma outra questão. Muitos guitarristas parecem aprender os acordes de uma composição sem se perguntar qual a sua função em termos harmônicos²² e executam sempre a mesma sequência, enquanto guitarristas que se dedicam mais exclusivamente à guitarra rítmica, parecem ser muito mais sensíveis a diferentes possibilidades de harmonização.

Finalmente, numa perspectiva de oportunidade de evolução musical enquanto aprendiz, é interessante perceber que muitos músicos preferiram estar nas *jams* com os amigos, inclusive quando os grandes nomes estavam tocando nas duas tendas mencionadas. Musicalmente me pareceu difícil compreender porque alguém abriria mão da oportunidade de ver e ouvir esses músicos de perto para tocar com os amigos com quem terão outras ocasiões de tocar. Mas, como Denis Chang apontou, as pessoas vão ao

²² Acho importante sublinhar que o conhecimento das funções e substituições possíveis de acordes no *jazz Manouche* não está necessariamente ligada à um conhecimento teórico da harmonia funcional. Conheço diversos músicos que não sabem sequer o nome dos acordes que tocam, mas desenvolveram através da prática musical, referências discográficas e ouvido sensível, o conhecimento de que determinados acordes em dados contextos podem ser substituídos por outros, enriquecendo a paleta musical da composição interpretada.

festival pelos mais variados motivos e nem todos sabem ouvir de forma a aproveitar uma situação como essa enquanto aprendiz:

“As pessoas vão aos lugares por razões diferentes. Há muito a aprender simplesmente estando lá com grandes músicos à sua frente. Porém, mesmo se você estiver em frente a grandes músicos, se você não souber como prestar atenção, talvez você não retenha nada, não aprenda nada. Uma vez que eu sei como ouvir, eu posso estar lá e ver alguém fazendo algo e me dizer ‘ah, essa pessoa está fazendo isso, eu nunca pensei em fazer isso dessa forma, talvez eu deva tentar’. Aí eu vou pra casa e tento isso na guitarra e, wow, isso funciona!”

Para o músico atento, ver os principais músicos do gênero tocarem de perto é a oportunidade de refletir sobre a prática instrumental e o som. Ouvir o músico tocar em acústico dá ao auditor uma melhor percepção de quanta projeção o guitarrista realmente tem e qual a sua sonoridade “real” sem nenhum processamento (equalização, compressão e efeitos utilizados em concertos e gravações). Percebe-se, por exemplo, que alguns músicos são muito velozes, mas não possuem boa projeção. Alguns músicos tem um bom controle sobre seu timbre e sua sonoridade se mantém mesmo quando trocam de instrumento, enquanto outros se adaptam melhor a determinados instrumentos. Um auditor atento perceberá ainda, através dos vários dias vendo os mesmos músicos participarem as *jams*, quais são as ideias musicais que se repetem em seu discurso.

Luthiers em Samoreau

Alguns *luthiers* preferem a ambiência e convívio do camping aos *stands* do festival e não comparecem ao Vilarejo dos *Luthiers* ou à programação “oficial” do festival. É o caso dos *luthiers* de guitarra Alain Mazaud, Laurent Berger e Jerome Dufell. Suas tendas são o local constante de *jams sessions* no *camping* onde todos são bem-vindos (figura 11.16). Os três *luthiers* já tem anos de experiência, são respeitados, considerados e fabricam instrumentos de boa qualidade. Alain Mazaud e Laurent Berger dividem um espaço no camping, são amigos de longa data e estar nos festivais com eles dá um pouco



Figura 11.16 - Músicos praticam na tenda dos luthiers.

a sensação de estar entre familiares. Ambos *luthiers* apresentaram instrumentos de variados perfis sônicos. Em 2022 uma das guitarras de Berger (uma *grande bouche*) pareceu agradar muitos músicos e isso é algo interessante pois nos permite avaliar que existem características sônicas que agradam a diferentes músicos na busca por um instrumento. Ao lado da caravana de Alain Mazaud estava localizada a tenda de Jerome Dufell, um *luthier* bastante respeitado do país de Gales. Suas guitarras agradam muitos músicos e parecem possuir uma certa consistência sonora, ou seja, características sônicas similares presentes em instrumentos diferentes. Não são só os amadores que frequentam as tendas dos *luthiers*, os músicos profissionais também marcaram presença experimentando instrumentos e discutindo com os *luthiers*.

11.6 - Festival de Mazères 2022

Realizado na pequena cidade de Mazères situada a 59 quilômetros de Toulouse, o festival *Manouch Muzik Festival*²³ (figura 11.17) tem uma programação dedicada à música “*Cigana*” com a presença de diferentes manifestações culturais que variam entre *flamenco*, música da Europa do leste e *jazz Manouche*.

²³ <https://www.festivalmazerres.fr/>



Figura 11.17 - Poster do festival em 2022.

Descrição do evento

O festival aconteceu entre o 12 e 15 de agosto de 2022 e foi organizado em dois espaços físicos. O palco dos concertos principais (figura 11.18), que aconteceram de noite, estava localizado no coração da vila ao lado da igreja de tijolos, arquitetura típica da região. Um segundo espaço a algumas centenas de metros foi dedicado a uma feira de artesanato, praça de alimentação e stands dos *luthiers*. Nesse espaço também estava o palco onde se revezam artistas entre o final da manhã e da tarde em concertos gratuitos que faziam parte da programação “*off*” do festival (figura 11.19). Esse espaço recebeu uma abundante circulação de pessoas ao longo de todo dia, que se deslocavam entre a área de concertos, stands de *luthiers* (figura 11.20) e praça de alimentação. O público deste festival era majoritariamente francês e pela manhã, apresentava uma predominância de uma faixa etária mais elevada que nos outros festivais (a partir dos 50,60 anos). A



Figuras 11.18 e 11.19 – Palco principal e festival “off” (abaixo).

partir da metade da tarde o público tornava-se mais heterogêneo contando com diferentes idades.

Assim como no festival Django Reinhardt, músicos profissionais e amadores comparecem ao festival e se instalam no camping onde participam de *jam sessions*. Apesar de ter aparentemente um perfil similar, a quantidade de participantes no festival é bastante inferior à do festival de Fontainebleau. Com exceção dos músicos que tocam no festival, eu não presenciei uma presença *Sinti* considerável como nos festivais de Forbach ou Fontainebleau. Os rostos dos músicos presentes no camping já me era familiar, pois reencontrei pessoas que também estavam em Samoreau.



Como a circulação do festival é bem mais tranquila que em Samoreau, tive a oportunidade de estar mais tempo com os *luthiers* Alain Mazaud, Laurent Berger e Jerome Dufell e discutir sobre os instrumentos e seus percursos. Desta vez não viajei com meu instrumento e estive apenas a observar e discutir com os participantes.

As pessoas presentes me confienciaram impressões distintas em relação ao



Figura 11.20 - Stand dos luthiers.

festival. Por um lado, ter um público mais reduzido permite uma aproximação maior dos participantes e uma atmosfera relaxada. É possível caminhar para longe de onde os músicos tocam e ter momentos de interrupção sonora (algo impossível em Samoreau, ao menos que você deixe o camping). Por outro lado, fica clara uma postura por vezes arrogante dos poucos músicos de melhor nível em relação aos outros músicos (a questão hierárquica já mencionada quando tratei do camping de Samoreau). Um dos participantes, que toca profissionalmente, me disse que estava frustrado com o nível musical dos participantes das *jams* (segundo ele, baixo) e postura de outros músicos, se sentindo desmotivado a participar das *jam sessions*.

Independente das percepções individuais dos participantes instalados no camping, os concertos noturnos estavam sempre cheios e o festival parece funcionar bem em termos organizacionais. As *jam sessions* no espaço dos *luthiers* (figura 11.21) aconteciam em diferentes momentos do dia e contaram com a presença de músicos que tocaram em concertos do festival e que também ali marcaram presença.



Figura 11.21 – Jam no stand dos luthiers.

11.7 - Festival de Munique 2022

O último festival em que estive presente em 2022 foi o de Munique, o *Gypsy Jazz Tage*²⁴. O festival de Munique foi a oportunidade de mudar o foco do meu olhar dos grandes nomes e forma de tocar dos *Sinti*, para uma nova



**GYPSY
JAZZ
TAGE**

geração de músicos nesse gênero. Esses músicos não têm laços familiares com músicos *Sinti* mas interagem musicalmente com os mesmos e formam uma espécie de comunidade que compartilha o gosto pelo *jazz*. A ideia de ir a esse festival surgiu por parte de Sam Op. Sam é um músico de 28 anos de origem belga que entre seus trabalhos de poda de arvores se dedica à guitarra rítmica. Nos conhecemos em Samoreau, nos revimos em Mazères e desses encontros nasceu uma amizade. Sam tem frequentado Samoreau há

²⁴ <https://www.gypsyjazztage.de/>

muitos anos e conhece muitos músicos. Em Munique, através de Sam, ficamos na casa do jovem guitarrista Elias Prinz. Prinz que está no início dos seus 20 anos, já é um guitarrista extremamente talentoso com grande técnica e musicalidade. Elias começou a tocar ainda criança e aos 12 anos passou a se dedicar ao aprendizado do *jazz Manouche*.

Tive a oportunidade de discutir sobre o som da guitarra com ele e percebi que Elias é alguém extremamente consciente de como sua ação sobre o instrumento acarreta determinadas consequências sonoras. Faz parte do grupo músicos que “trabalham seu som”, ou seja, buscam uma forma de ataque do instrumento pra atingir um determinado som²⁵. No primeiro show do festival, Eliaz compartilhou o palco com Adèle Salomé, uma violinista de Paris, da geração recente de músicos com carreira em ascensão. Adèle também frequenta Samoreau e eu já pude presenciar momentos de interações suas com outros grandes músicos. Durante o festival de 2022 ela compartilhou um momento musical muito especial quando tocou algumas músicas com Tcha Limberg na tenda *Sinti*, os dois na voz e violinos.

O nível dos músicos que participaram, tanto dos concertos quanto das *jam sessions* (figura 11.22) em Munique era muito bom e encontrei uma atmosfera muito relaxada. Ao mesmo tempo, precisamos levar em consideração que a maior parte dos presentes já se conhecia e o número de participantes era pequeno. Durante esses dias, também tive a oportunidade de conversar sobre o som da guitarra com o guitarrista Thomas Bagermann



Figura 11.22 – Jam final, a direita Mozes Rosemberg.

²⁵ O trabalho do som será abortado no capítulo XII da tese.

que esteve no palco no segundo dia. No último dia do festival a atração principal Mozes, da família Rosenberg garantiu a presença de músicos *Sinti* no palco desse festival. Sempre após os concertos noturnos que faziam parte do festival, o *pub* que fica na entrada do teatro sediava *jam sessions*.



11.8 - Reflexão sobre os festivais

Dimensão econômica

Os festivais são uma ocasião propícia para encontrar músicos, aficionados de *jazz Manouche* e *luthiers* especializados na construção de guitarras *Manouches*. Esses eventos são importantes para movimentar o mercado do *jazz Manouche*, auxiliando a manutenção do comércio que acontece ao redor deste universo musical e a projeção e reconhecimento de artistas associados a esse gênero musical. Como notou Rùthers (2014), as indústrias culturais para além de refletir questões de identidade ou integração, também as influenciam.

Os consumidores de produtos relacionados, sejam eles concertos, *CDs*, palhetas, guitarras ou métodos de aprendizado, encontram nesses festivais a possibilidade de compartilhar sua paixão ou *hobby* com outros interessados na mesma temática. Os produtores ou fabricantes desses produtos encontram nos festivais a oportunidade de comercializar seus produtos e divulgar seu trabalho e paixão, assim como de discutir possibilidades e parcerias com outros profissionais da área. Os músicos, por sua vez, encontram nesses festivais uma oportunidade para capitalizar e estar no centro das atenções. Nos festivais, as vedetes do *jazz Manouche* brilham e ganham o status de estrelas. Mais que nos palcos, é nas *jam sessions* e nas ruas das pequenas cidades (que recebem esses festivais), que tais músicos são reconhecidos e admirados pelo público e aficionados. Além da remuneração obtida e do reconhecimento, os músicos encontram nos festivais a possibilidade de contato com um público novo (que não os conhecia anteriormente), e que pode lá estar presente por diversos motivos como por exemplo: entretenimento, participação no evento (músicos, voluntários, equipe técnica), consumo de produtos, visita ao local patrimonial, curiosidade em relação ao evento como um todo e a busca por outros artistas.

Local de realização

Bruno Messina (2014) chama nossa atenção para a importância do local onde os festivais são realizados na constituição do público. Investir em um local com um peso simbólico e emocional é um fator relevante para o sucesso do evento, seja ele um teatro situado num palácio em Forbach, os jardins de Fontaneableau²⁶, ou o centro da cidade ao lado de uma antiga igreja de tijolos em Mazères. Locais com uma dimensão patrimonial são um atrativo à um público diverso. O público do festival Django por exemplo, como já observamos, não se reduz aos frequentadores do bar *La Chope de Puces* em Paris (considerado um local tradicional do *jazz Manouche*).

Do ponto de vista do participante, o local pode favorecer uma sensação de pertencimento, de imersão, de fazer parte de “algo” durante o tempo do festival. Observamos isso por exemplo nos *campings* que recebem anualmente os aficionados e que durante aqueles dias passam a ser, além de expectadores, parte de uma comunidade relacionada a essa música.

Jazz, jazz Manouche ou Django ? Estratégias de divulgação

Independente da música efetivamente apresentada nos festivais onde se toca *jazz Manouche*, existem diferentes estratégias de marketing que são aplicadas na divulgação, programação e mesmo nomeação dos festivais.

Os festivais que são vendidos como Jazz

O *jazz* é um gênero musical que inclui diversos subgêneros e é muito mais antigo que a etiqueta *jazz Manouche*. O *jazz* é estimado como sendo uma música de alto nível, no que diz respeito à sua sofisticação à formação dos músicos, sendo considerada uma música complexa onde a improvisação é um elemento fundamental. Ser um bom músico de *jazz* é quase sinônimo de ter boa técnica instrumental, grande repertório e capacidade de navegar nas diversas mudanças de acordes e harmonias de acordes alterados. No imaginário de um músico, ser um jazzista é, de certa forma, mais que admirar, participar do mundo musical de grandes ídolos como Louis Armstrong, Charlie Parker e do próprio Django. Desta forma, muitos músicos não gostam de ser associados ou reduzidos a “apenas” músicos de música tradicional e preferem a etiqueta do *jazz*. Diversos

²⁶ Próximo a Samois, última cidade onde Django viveu.

Manouches e guitarristas *Gadjé* de *jazz Manouche* que conheci pensam a sua música como *jazz*. Nessa visão a etiqueta *jazz Manouche* é algo secundário. Em termos de venda, o rotulo *jazz* pode atrair uma audiência diferente do rotulo *Gypsy*.

Os festivais que se utilizam de um “imaginário cigano”

Esses festivais estão atrelados às ideias de autenticidade e multiculturalidade propagadas pelo discurso da *World Music* e normalmente se utilizam de clichês na sua divulgação como caravanas, tapetes, dançarinas, etc. Nesses contextos, “o festival é utilizado como meio de mercantilizar tradições e produtos culturais, a fim de construir certas representações que promovam a singularidade daquele lugar ou comunidade.”²⁷ (Duffy 2019, 230). De certa forma, esses festivais propõem a manifestação de um passado no presente, uma ligação entre o “aqui” e o “lá” (Hodgson 2014). “A nostalgia do autêntico pré-moderno não é apenas uma estratégia de marketing, mas também uma estratégia de representação de identidade”²⁸ (Silverman 2007, 343). Festivais que se utilizam de um “imaginário cigano”, frequentemente oferecem uma programação de artistas “*Ciganos*” de diferentes procedências e que muitas vezes não falam nem o mesmo idioma, unindo num mesmo evento culturas diferentes.

Independente da intenção dos programadores e da qualidade dos artistas, esses eventos acabam por reforçar a ideia de que os participantes de múltiplas origens²⁹ fazem parte de um mesmo “povo cigano”. Em vez de sensibilizar o público para as diferenças étnicas, esse tipo de evento contribui para o desenvolvimento de estereótipos culturais e reforça uma dinâmica colonial (Hodgson 2014). “Talvez a mentalidade neocolonial do mercado tenha substituído o antigo colonialismo, mas com uma continuidade de rótulos”³⁰ (Silverman 2007, 354).

Os festivais que se utilizam de Django como referência maior

É provável que o *jazz Manouche* seja um dos únicos gêneros musicais (se não for o único) baseado substancialmente na obra de apenas uma pessoa, Django. Para além

²⁷ “The festival is used as a means to commodify traditions and cultural products in order to construct certain representations that then promote the uniqueness of that place or community.” (Duffy 2019, 230)

²⁸ “(...) nostalgia for the pre-modern authentic is not only a strategy of marketing but also a strategy of representing identity.” (Silverman 2007, 343)

²⁹ *Roma, Sinti e Gitanos*, por exemplo.

³⁰ “Perhaps the neocolonial mentality of the market has replaced the old colonialism, but with a continuity of labels.” (Silverman 2007, 354)

disso, utiliza uma guitarra que também é basicamente associada apenas a esse músico/gênero e mobiliza festivais também dedicados a uma personalidade específica. A alusão a Django está presente em imagens estilizadas (de Django) que encontramos na divulgação de festivais que apresentam esse tipo de música, mas mais que isso, Django está presente diretamente no nome de festivais mundo a fora. Esses festivais fazem uma referência direta a Django optando por uma ligação pessoal com o músico e contribuem ao processo de mitificação do mesmo. Django reina pleno, seja nos cartazes, seja nas anedotas ou nos comentários que o elevam ao Olimpo.

Sweers (2014) pondera que conceito de culto (adoração) é definido por um objeto de atenção que:

- pode ser traduzido por um artista, um grupo, um festival, um evento particular, um gênero musical, uma representação simbólica como fotos, filmes, cartazes e uma infinidade de produtos derivados, às vezes até relíquias reais (como a guitarra de Django exposta na *Cité de la Musique*).
- pode abranger vários locais e supor um percurso de peregrinação e praticantes especializados (sacerdotes) – No nosso caso, um papel aqui atribuído a jornalistas e entusiastas que alimentam e propagam incansavelmente suas versões fantasiosas de histórias sobre Django.

Festivais Gadjé?

Nos festivais, nos damos conta de como o *jazz Manouche* extrapolou as comunidades *Sinti* e se tornou uma prática musical internacional. Levando em consideração que os consumidores que movimentam esse mercado são majoritariamente *Gadjé*, podemos nos questionar sobre as transformações que essa música sofre ao ser apropriada por esses praticantes. É interessante pensarmos que Django buscou se tornar um jazzista, se apropriando de uma música norte americana, para em seguida, a sua música ser apropriada pela comunidade *Manouche* e se transformar.

Com a comodificação dessa prática musical, músicos *Gadjé* se apropriam dessa música que se transforma mais uma vez. Talvez na atualidade, com a acessibilidade dos meios de comunicação, redes sociais e *Youtube*, o cenário seja mais difuso e a música e influências circulem de um lado para outro, sendo mais difícil estabelecer quem está se

apropriando de que. O músico *Gadjé* que não tem contato com músicos *Sinti* aprende essa música através de tutoriais na internet e estuda com *backingtracks* no *Youtube*. Como consequência, sua forma de tocar não é a forma dos *Manouches* da Alsácia ou dos *Sinti* da Holanda. Para esse músico, que não cresceu num contexto onde essa música é uma prática comunitária, o *jazz Manouche* pode ser uma opção e uma paixão, mas não estaria presente na sua vida se não fosse por um gosto desenvolvido por alguma razão pessoal.

Presença de luthiers

Observei que a presença de *luthiers* nos festivais relacionados ao *jazz Manouche* é quase uma regra. O *stand* dos *luthiers*, mais que um lugar de troca entre músicos e local de comercialização de instrumentos, acaba por ocupar uma posição especial nos festivais pois a presença de múltiplos instrumentos que transmitem a agência de Django carrega esses lugares com um significado subliminar. São como pequenos templos dedicados a Django e ao *jazz Manouche*, locais de admiração, respeito e interação entre os seguidores.

Como são lugares onde há a presença de instrumentos, a prática musical também está sempre presente. Os *stands* de *luthier* costumam ser ocupados por músicos ao longo de toda a duração do evento. Mesmo durante a realização dos concertos (nos palcos principais e alternativos), há músicos experimentando instrumentos, discutindo com os *luthiers* e participando à *jam-sessions*. Desta forma, esses locais são parte fundamental neste tipo de evento, sendo um dos elementos primordiais na diferenciação entre concertos convencionais e um festival.

Importância da prática musical nos festivais

Para além dos aspetos que envolvem admiração, projeção, fantasia e status, os festivais são situações propícias para o desenvolvimento do músico aspirante. Todos os festivais que visitei contavam com *jam sessions* oferecendo ao praticante a possibilidade de aprender de músicos mais experientes. Nas *jams* a fronteira entre músicos e público torna-se porosa (Rüthers 2014). Nesse contexto o “estatuto de iniciado” (Sweers 2014) se exprime, por exemplo, pelo conhecimento do repertório, anedotas e capacidade de improvisar respeitando os códigos musicais deste género. Sweers (2014) observa que os festivais desempenham um papel semelhante aos rituais descritos por Victor W. Turner (1969), ou seja, forjam e mantêm um sentido de comunidade ao (re)afirmar as suas

normas, valores e mitos fundadores. Assim, os festivais de música podem constituir cenas e ser incorporados em cenas existentes (Dowd, Liddle & Nelson 2004). De certa forma, nesses festivais o universo do *jazz Manouche* se torna real para praticantes do mundo todo - essa música se torna presente e palpável na interação com conhecidos, desconhecidos ou recentemente conhecidos que compartilham a adoração por essa música e por Django.

Não posso deixar de relacionar a existência desses festivais à prática musical, à atuação, a participar de algo. “A música tem uma vida fundamentalmente social. É feita para ser engajada – prática e intelectualmente, individual e comunitariamente – como entidade simbólica” (Keil & Feld 1994,77)³¹. Nesse sentido as dinâmicas encontradas nesses ambientes nos reenviam às ideias discutidas por Christopher Small em sua publicação *Musicking*, de 1998. Primeiramente, a ideia de que a música não é um “algo” ou nas palavras do autor “*a thing*”, mas que sua existência está condicionada pela experiência, pela ação. *O jazz Manouche* existe como gravações e composições, mas principalmente como uma dinâmica, uma ação, uma atividade, um algo a ser exercitado e desenvolvido. Desta forma, sua apreciação primordial está ligada diretamente a um caráter ativo. Lembremos que para Small, “o ato de música” não se restringe aos músicos que exercem a ação de tocar o instrumento, mas a todos que estão incluídos na existência do acontecimento musical, sejam eles o público, os apreciadores, ou as pessoas presentes no momento que tal fenômeno se desenvolve. Essa prática está, portanto, ligada a um contexto que não se limita ao indivíduo, sendo assim um fenômeno social. Nesse sentido, a existência deste fenômeno não se restringe à obra musical ou aos objetos relacionados a ela, mas habita efetivamente “no que” as pessoas fazem. A fisicalidade de estar no *groove* junto aos outros permite uma copresença emocional (Keil & Feld 1994).

Small também observa, que podemos ver a performance musical como um encontro entre seres humanos por intermédio de sons organizados. Através do “ato ou ação musical” são estabelecidas relações. As experiências dos atores que participam a essas relações são similares e servem como uma reafirmação que os une em grupos sociais e ou culturais. Como aponta Latour (2005), na delineação de um grupo, existem portavozes que “falam pela” existência do grupo definindo quem são, o que deveriam ser, ou o que foram. Eles estão constantemente trabalhando, justificando a existência do grupo,

³¹ “Music has a fundamentally social life. It is made to be engaged – practically and intellectually, individually and communally – as symbolic entity.” (Keil & Feld 1994,77)

invocando regras e precedentes e se medindo em comparação aos outros. A participação no grupo molda a percepção da realidade articulando valores que são específicos a esse grupo. Participar é extrapolar a dimensão verbal, permitindo vivenciar relações que originam respostas emocionais.

Dentro de um grupo onde se compartilham valores gerais, podem existir grupos menores, subgrupos que compartilham valores específicos. Não posso deixar de notar por exemplo, a diferença na forma de tocar de *Manouches* que conheço, ou que presenciei em ação, sejam eles profissionais ou amadores (os meninos que observei no festival de Forbach por exemplo) e dos músicos das mais variadas procedências que testemunhei nos festivais - especialmente no que diz respeito a forma de realizar o acompanhamento.

Podemos ver também por que o “ato de musicar” sempre funcionou tão poderosamente como um meio de definição social e autodefinição. Pois se membros de diferentes grupos sociais têm valores diferentes, isto é, diferentes conceitos de relacionamentos e do padrão que os conecta, então a representação desses relacionamentos que ocorre durante uma performance musical também será diferente. Cada performance musical articula os valores de um grupo social específico, grande ou pequeno, poderoso ou impotente, rico ou pobre, em um ponto específico de sua história, e nenhum tipo de performance é mais universal ou absoluto do que qualquer outro. (Small 1998,133)³²

Importância dos festivais para a guitarra Manouche

Como observado, os festivais são lugares que contam com a quase omnipresença da guitarra *Manouche*, seja nos palcos, nos stands dos *luthiers*, no material de divulgação ou nos *campings*. Para além da sua presença visual, principalmente, está presente o seu som (que podemos ouvir mesmo quando não a vemos).

Pelo que testemunhei, a maior parte dos músicos que comparecem a esses eventos, têm como ferramenta básica a técnica instrumental utilizada por Django Reinhardt e assumem as idiossincrasias musicais do *jazz Manouche*. Isso ocorre porque para que o som do instrumento corresponda na prática à imagem mental do som buscado pelos músicos, a guitarra chamada de *Manouche* necessita ser excitada de uma forma

³² “We can see also why it is that musicking has always functioned so powerfully as a means of social definition and self-definition. For if members of different social groups have different values, that is, different concepts of relationships and of the pattern which connects, then the enactment of those relationships that takes place during a musical performance will differ also. Each musical performance articulates the values of a specific social group, large or small, powerful or powerless, rich or poor, at a specific point in its history, and no kind of performance is any more universal or absolute than any other.” (Small 1998,133)

específica. Os festivais não são apenas contextos onde podemos ouvir e tocar o *jazz Manouche*, são também lugares de manipulação do instrumento e perpetuação de uma utilização particular do mesmo. Nos festivais, o “uso adequado³³” do instrumento é perpetuado e passa dos mais versados para os que se iniciam no género. Nessas conjunturas o som do instrumento não é visto como algo dissociado de uma técnica e vocabulário musical próprio e isso não é surpreendente uma vez que o *jazz Manouche* é basicamente o único contexto onde esse instrumento é utilizado. Nesse contexto o som é um assunto recorrente, seja na busca e comparação de diferentes instrumentos, seja na admiração em relação a sonoridade de determinado músico. Abordarei uma série de elementos que estão presentes na prática da guitarra *Manouche* afetando diretamente seu som no próximo capítulo dessa tese.

³³ Não estou assumindo que existe uma maneira “correta” de usar o instrumento, apenas sublinhando que neste contexto musical existe uma forma de utilização da guitarra *Manouche* e que entre os perpetuadores desta música pode ser considerada como o “uso adequado” do instrumento.

Capítulo XII - Elementos sonoros ligados à prática da guitarra *Manouche*

Nesse capítulo final, abordo quais os principais elementos sonoros a serem observados no instrumento do ponto de vista dos seus utilizadores e como o músico intervém diretamente no timbre e sonoridade do instrumento através de sua ação corporal.

12.1 - Trabalhar o som da guitarra

De forma geral, os músicos com quem conversei no curso desta pesquisa, em determinado momento, se dedicaram intensivamente ao aprimoramento da técnica instrumental. No caso da guitarra *Manouche*, este trabalho exige ao menos dois anos de estudo intensivo e muitas vezes se dá durante o início do percurso do músico enquanto instrumentista. Após atingir um bom nível técnico, os músicos tocam muitos anos, desenvolvendo um repertório e com o passar do tempo, sua própria abordagem do instrumento condicionada por influências musicais particulares.

A atenção ao som que o próprio músico produz ao tocar o instrumento é traduzida pela expressão “trabalhar o seu som”. Esse “trabalho do som” ocorre quando o músico está atento à resposta sonora que o instrumento proporciona ao ser tocado, se adaptando a essa resposta, por vezes alterando sua forma de tocar visando atingir um determinado resultado sonoro. Como explica Francko Mehrstein: “em algum lugar é você que faz o seu som também (não só o instrumento), você faz o seu som pelo jeito que você toca, você vê o resultado que você dá (que você alcança) e o resultado que você quer no final”. Nessa dinâmica, músicos e instrumentos alternam suas posições sendo por hora agentes e por hora pacientes. Um músico ao tocar o instrumento é agente, ao ouvir a resposta do instrumento ao seu toque ele torna-se paciente e ao reagir a essa resposta, por exemplo modificando sua forma de tocar, passa a agente mais uma vez. A agência criativa acaba por revelar que a construção do pensamento é consequência de um processo que acontece dentro e fora da pessoa, o que é bem exemplificado por Gell:

Este “agente” está momentaneamente na posição de “paciente”. Assim, no exemplo do “carro” que acabamos de considerar, se meu carro quebrar no meio da noite, estou na posição de “paciente” e o carro é o “agente”. Se eu responder a essa emergência gritando, ou talvez até socando ou chutando meu infeliz

veículo, então eu sou o agente e o carro é o paciente, e assim por diante. (Gell 1998, 22)¹

Essa dinâmica ocorre tanto conscientemente, quando por exemplo o músico modifica a posição de ataque da sua mão para obter determinado som, quanto inconscientemente, quando o músico toca repetidas vezes até “encontrar” uma forma de tocar que será solidificada pela memória corporal e repetição, sem necessariamente racionalizar o que está fazendo.

No caso da guitarra *Manouche*, a ideia de “trabalhar o som” recai basicamente sobre três aspectos.

1. As opções harmônicas utilizadas;
2. Os efeitos e recursos expressivos utilizados;
3. O timbre que o músico é capaz de retirar do instrumento, em consequência do ataque das cordas.

Esses três aspectos estão interligados e se afetam mutuamente.

As opções harmônicas

As opções harmônicas traduzem-se basicamente nos acordes utilizados pelo músico. As opções por diferentes abordagens harmônicas podem ser observadas tanto na guitarra de acompanhamento como na guitarra solo. No caso do acompanhamento, como já vimos, alguns músicos preferem ser fiéis às referências musicais dos anos 1930 e tocar o acompanhamento se utilizando basicamente de acordes maiores, menores e com sétima sem alterações. A maior parte dos guitarristas, no entanto, utiliza acordes que não eram empregados (pelos acompanhadores) na época de Django como acordes com sextas, nonas e sétimas menores.

Em relação ao solo, para suas improvisações os músicos por vezes se baseiam simplesmente nos arpejos dos acordes definidos pela harmonia da composição, por outras trabalham diversas substituições harmônicas (capítulo III, item 3.4) ou mesmo tocam

¹ “This ‘agent’ is momentarily in the ‘patient’ position. Thus, in the ‘car’ example just considered, if my car breaks down in the middle of the night, I am in the “patient” position and the car is the ‘agent’. If I should respond to this emergency by shouting at, or maybe even punching or kicking my unfortunate vehicle, then I am the agent and the car is the patient, and so on.” (Gell 1998, 22).

propositalmente fora da tonalidade. Essa forma de tocar é considerada um *jazz* moderno, não sendo fiel ao que os músicos estavam fazendo nos anos 1930 ou 1940.

Os recursos expressivos

Finalmente, temos os recursos expressivos, que são muito importantes e presentes nessa música. Dentro dos recursos expressivos podemos pensar basicamente dois tipos de utilização.

- 1- Os recursos expressivos que afetam diretamente o som e são por exemplo, aplicados a notas individuais, um trecho musical ou parte deste trecho: o vibrato, o *bend* de uma nota, glissandos entre notas, ligados, diferentes formas de atacar a corda para obter diferentes sons, o uso da dinâmica, notas abafadas, notas percussivas (*ghost notes*), trêmulos;
- 2- Os recursos expressivos de “efeito” que podem ser vistos como gestos musicais (capítulo III, item 3.1) e são recursos guitarrísticos normalmente utilizados de forma espetacular, muitas vezes para impressionar a audiência ou para conferir um caráter virtuosístico à música. Alguns deles seriam: longas sequências cromáticas tocadas a toda velocidade, sequências de três notas repetidas a toda velocidade, arpejos rápidos utilizados como efeito, rolamentos de acordes em diferentes padrões rítmicos.

O timbre

O timbre da guitarra é consequência da natureza física do instrumento, que estudamos em detalhe na segunda parte deste trabalho, bem como da forma como o músico aborda o instrumento. O ataque das cordas em termos de intensidade e ângulo de ataque (capítulo III, item 3.2) e o modo como as cordas são pressionadas ou abafadas pela mão esquerda podem gerar diferentes sons, como veremos a seguir.

12.2 - O vocabulário sobre o timbre

Quando falamos do som, o timbre passa a ser uma questão-chave. O timbre é frequentemente visto como algo misterioso e de difícil explicação, uma característica musical que não pode ser claramente explicitada numa pauta como a altura ou duração de

uma nota (Charles-Dominique 2021). No entanto, se estivermos à escuta dos atores que tem fluência nas músicas das mais diversas culturas, percebemos que não existe nenhum grande tabu ao redor do timbre e que se fala desta característica sonora abertamente. Frequentemente, como já observaram outros pesquisadores, o timbre é abordado utilizando-se de imagens que fazem referência a outros sentidos como o tato ou a visão (Charles-Dominique 2021).

No ambiente do estúdio de gravação, por exemplo o uso de imagens para descrever o som é frequente e os engenheiros de som, que tem conhecimento da natureza física do som, normalmente se utilizam de algumas expressões para se referir a características específicas do som (Bucarechi 2017). Porcello (2004, 746) propõe um modelo de classificação dividindo a forma como se fala sobre som no estúdio de gravação em cinco categorias.

- 1- Vocábulo/cantar- mimetizar características tímbricas ou de ressonância de sons musicais através de articulações vocais como “hm”, “pts”, etc.
 - Exemplo no contexto do *jazz Manouche*: “boom chack” para se referir ao som do acompanhamento;
- 2- Léxico Onomatopeico – palavras que tem alguma semelhança com o som que descrevem e são ao mesmo tempo metáforas que descrevem o som de forma mais abstrata. Nos exemplos “hollow”, “ring”, “muffling” a sonoridade das vogais e consoantes possuem alguma semelhança com as características de algumas ressonâncias. Para além do seu som, por serem palavras carregam informações semânticas (significados conotativos e denotativos).
 - Exemplo no contexto do *jazz Manouche*: *ronfler*, ou ronco da guitarra, para o som grave e distorcido;
- 3- Metáforas puras – palavras utilizadas para descrever características tímbricas, mas que não têm similaridades acústicas com o som. Essas expressões se apoiam em significados conotativos e denotativos em oposição à evocação de uma similaridade com o som. Muitas desses vocábulos são utilizados como termos profissionais codificados entre músicos e engenheiros do som e constroem uma base de conhecimento técnico e identificação profissional. Um exemplo seria o termo “boxy” referindo a abundância de sons entre 250 e 500 Hz.

- Exemplo no contexto do *jazz Manouche*: som “equilibrado” ou “compacto”;
- 4- Associação – citar outros músicos, gravações, períodos na busca de referências comuns. Essas associações funcionam como índices e podem evocar estilos musicais, músicos e tecnologias. Produtores ou técnicos experientes, apesar de se utilizarem de termos associativos em circunstâncias específicas, não costumam falar de música em tais termos. Essa abordagem seria mais comum a consumidores de música do que a profissionais da área.
- Exemplo no contexto do *jazz Manouche*: quando são referidas gravações, estilo ou maneirismos de um músico;
- 5- Avaliação – Utilizar julgamentos de valor para encontrar uma concordância nos objetivos sonoros e em atitudes relacionadas a tecnologias musicais. Essa avaliação é utilizada para estabelecer um senso de solidariedade entre os interlocutores.
- Exemplo no contexto do *jazz Manouche*: concordância em relação a características de instrumentos ou qualidades musicais de uma pessoa.

Assim, podemos dizer que as formas de se referir ao som classificadas por Porcello, de certa forma, transcendem o ambiente de estúdio e são utilizadas de maneira semelhante por músicos em diferentes contextos para se referir ao som. Como vimos, um músico *Manouche* talvez não utilize a palavra “boxy” para se referir a frequências entre 250Hz e 500Hz, porém pode dizer, por exemplo, que uma guitarra tem um som “compacto”.

A principal diferença entre os músicos de *jazz Manouche* e engenheiros de som é que normalmente, o músico não tem conhecimento das características físicas do som e se apoia simplesmente numa apreciação subjetiva do mesmo. Devido às dificuldades envolvidas na construção de uma metalinguagem do som, se torna necessário enfatizar a prática auditiva e o conhecimento prático por meio da audição (Stern 2003). Vejamos como numa situação real, podemos desnudar características ou fenômenos físicos que estariam por trás de imagens subjetivas utilizadas por músicos e *luthiers*.

Mathieu Chatelain experimentando guitarras em Samoreau

No camping de Samoreau presenciei um momento interessante quando o guitarrista Mathieu Chatelain, conhecido como um dos principais guitarristas acompanhadores de *jazz Manouche* (Adrien Moignard, Angelo Debarre, etc) experimentava diversas guitarras. Chatelain comparava as guitarras que experimentava à suas próprias guitarras, que normalmente utiliza para concertos e gravações. Chatelain discutia sua opinião com o *luthier* Jerome Duffel e experimentou guitarras de Alain Mazaud, de Laurent Berger e de Duffel. Duas das guitarras de Duffel agradaram Chatelain e as comparando à suas guitarras (do *luthier* Bob Holo) Duffel e Chatelain avaliavam as diferenças em qualidade sonora. É interessante observarmos que se por um lado essa comparação é desenvolvida e verbalizada utilizando-se de expressões que parecem ser subjetivas, por outro, Chatelain tem consciência do caráter subjetivo da sua percepção e por isso trouxe sua guitarra para comparar os instrumentos *in loco*, no lugar de simplesmente se basear numa imagem mental do som de seu instrumento. Toda essa discussão teve como base um vocabulário que buscava expressar sensações em relação ao som. Esse vocabulário é utilizado amplamente por músicos de *jazz Manouche* em diferentes contextos e não apenas por Chatelain e Duffel. Nessa discussão foram utilizados os seguintes termos buscando ilustrar as diferentes qualidades sonoras dos instrumentos:

Som compacto

A qualidade definida como “som compacto” se refere à um equilíbrio em relação à amplitude das diferentes frequências, conjugado ao “ronco” da guitarra.

***Ronfler* ou roncar**

Ronfler ou “roncar” se refere à distorção e compressão do som, consequente de efeitos não lineares² quando a guitarra é excitada com um determinado ataque. No caso de diferentes guitarras *Manouches*, alguns instrumentos parecem ser mais suscetíveis ao

² Todos os fenômenos acústicos tornam-se necessariamente não lineares em altas intensidades (Rossing 2014, 266). A não linearidade leva à distorção da forma de onda senoidal de uma onda sonora, de modo que ela se torna quase triangular à medida que a onda de choque se forma (Rossing 2014, 5). 1) “All acoustic phenomena necessarily become nonlinear at high intensities (Rossing 2014, 266). 2) Nonlinearity leads to distortion of the sinusoidal waveform of a sound wave so that it becomes nearly triangular as the shock wave forms.” (Rossing 2014, 5)

desenvolvimento desses fenômenos não lineares percebidos como “ronco”. Esse fenômeno físico de compressão do som favorece a sensação de que o som é compacto, como um acorde tocado numa guitarra com distorção. Como já mencionado, a sensação de som ser compacto também está ligada ao equilíbrio frequencial. O *luthier* Bob Holo (Holo 2012) sublinha a importância da regulagem do instrumento na capacidade do instrumento roncar, associando a ação das cordas e uma consequente boa entonação como responsáveis por uma afinação correta dos harmônicos em relação à fundamental. Essa relação entre fundamental e harmônicos seria segundo o *luthier*, uma influência importante no som “*crunchy*”.

Guitarras “equilibradas”

Como já exposto na parte II dessa tese, mesmo compartilhando uma natureza similar em relação ao material que as constitui e seu formato, as guitarras *Manouches* podem apresentar características sonoras diversas. Algumas guitarras possuem uma maior presença das frequências graves, enquanto outras parecem carecer dessas mesmas frequências. Outras ainda, especialmente modelos antigos de baixo custo (na época de sua fatura), têm uma predominância de frequências médias conferindo-lhes um som de caráter nasalado. Muitas guitarras apresentam uma presença acentuada de frequências altas, conferindo-lhes um som considerado “fraco”, “fino” ou “agressivo”.

Um som considerado “equilibrado” é encontrado numa guitarra que parece, ao ouvido humano, possuir uma amplitude similar nas diferentes frequências – ou seja, nas regiões grave, média e aguda. Dessa forma, quando um acorde é tocado não temos a sensação de ouvir uma maior presença das cordas agudas, por exemplo. As guitarras consideradas “equilibradas” e que favorecem a obtenção de um som “compacto” são guitarras que não enfatizam nem o grave, nem o agudo em demasia.

Timbre associado à utilização

A diferença no timbre dos instrumentos é associada a diferentes possibilidades de utilização do mesmo. Percebi por exemplo, que guitarras com um bom ronco e som compacto são consideradas boas guitarras para acompanhamento. A presença de um perfil espectral percebido como mais amplo, que no caso se traduz pela maior amplitude de harmônicos e presença de frequências altas, um som que é frequentemente referido como “mais rico”, favoreceria a performance do solo.

É importante salientar que embora a forma de expressar as características sonoras pareça subjetiva, diferentes indivíduos concordam na percepção sonora e termos utilizados. Desta forma, percebe-se que mais do que uma apreciação totalmente individual e subjetiva, pode existir um consenso:

1. Em relação as características tímbricas do instrumento;
2. A função de determinadas características sonoras aplicadas a um contexto musical específico de solo ou acompanhamento;
3. Em relação a expressões utilizadas para se referir ao som.

12.3 - O som e a prática da guitarra *Manouche* de acompanhamento

A seguir descrevo alguns elementos técnicos determinantes na prática do acompanhamento bem como as consequências sonoras engendradas pelos mesmos. A escolha do acompanhamento como elemento-chave a se analisar se deu em consequência de três motivos principais:

1. Como já vimos, o acompanhamento é uma peça importante na definição da estrutura rítmica e harmônica e, portanto, do gênero musical. Será o acompanhamento que nos dirá se uma composição está inscrita, por exemplo, no universo do *jazz*, *funk* ou barroco;
2. A ideia de que é possível reconhecer à origem étnica de um músico pelo som parece estar ligada a sonoridade do acompanhamento;
3. Apesar de ser o elemento musical mais básico e fundamental nessa música, o acompanhamento parece ser um elemento de difícil domínio.

Mão direita

Em relação ao ataque das cordas pela mão direita (no caso de um destro) parece relevante o quanto o peso da mão/braço afeta o ataque e consequente das cordas. As guitarras reagem ao ataque de forma diversa e isso deverá ser levado em consideração pelo músico.

Lembro que a *Pompe Manouche* (capítulo III, item 3.3) é composta de dois blocos de movimentos ou golpes³. Existem muitas formas de executar o acompanhamento e o padrão básico a ser repetido pode consistir de dois golpes iguais, de um primeiro golpe mais roncado e um segundo mais seco e percussivo, de um primeiro golpe quase arpejado numa balada e um segundo extremamente breve, ou de um segundo com maior duração. São diversas as possibilidades e combinações e a escolha de como utilizar esses elementos é, frequentemente, algo pessoal.

A qualidade de “ronco” da guitarra, costuma ser apreciada no primeiro golpe dado na guitarra. Esse ronco é obtido inculindo o peso da mão nas cordas como se a intenção fosse atacar as cordas de forma perpendicular ao tampo. Geralmente, o segundo golpe é como uma chicotada e tem uma função rítmica importante na *Pompe*. Ainda assim, no segundo golpe, o músico não deve se esquecer que apesar de “imitar as vassouras numa tarola de bateria” (Francko Mehrstein), ele está tocando uma guitarra e deve fazer soar, mesmo que brevemente, as notas desse acorde. Este segundo golpe não é, portanto, totalmente abafado e percussivo (ao menos na *Pompe* alsaciana). Ouvimos as notas do acorde tocado e não apenas um “*chack*” abafado e rítmico.

Em comparação ao acompanhamento tocado na Holanda e Paris, percebemos que na Alsácia é valorizado um pouco mais de corpo sonoro, ou seja, ouvimos mais as notas do acorde. Claramente, tocar dessa forma não é um ato intelectual, e nem mesmo consciente para muitos dos músicos. É algo que acontece naturalmente, transparecendo o contexto onde essa música é apreendida, uma assimilação que se dá naturalmente, através da imitação e repetição.

Ainda atento à mão direita, o músico deverá ser sempre cauteloso a manter uma consistência tímbrica e dinâmica quando toca. Se o ataque oscilar de intensidade frequentemente, a guitarra não produzirá o mesmo som a cada golpe e o acompanhamento será percebido como inconstante. Como já mencionado, a intensidade com que as cordas são atacadas influencia diretamente a resposta vibratória de um instrumento e, portanto, seu timbre. Essa diferença de intensidade no ataque é uma ferramenta a ser utilizada de forma consciente e, portanto, controlada pelo músico. Um acompanhamento onde a dinâmica e timbre oscilam de forma descontrolada não está cumprindo sua função de criar

³ O primeiro golpe pode ser tanto um único golpe para baixo, quando a adição de dois movimentos, um rápido golpe para cima + um golpe para baixo.

o cenário de base onde o solo se desenvolverá. Na performance da *Pompe*, a intensidade do som costuma ser constante e controlada, porém, a variação de amplitude pode ser utilizada como uma ferramenta sonora para diferenciar o som do primeiro e segundo ataque. Um exemplo da aplicação prática deste recurso, é uma das formas de tocar baladas onde o segundo golpe é tocado mais levemente que o primeiro (figura 12.1).

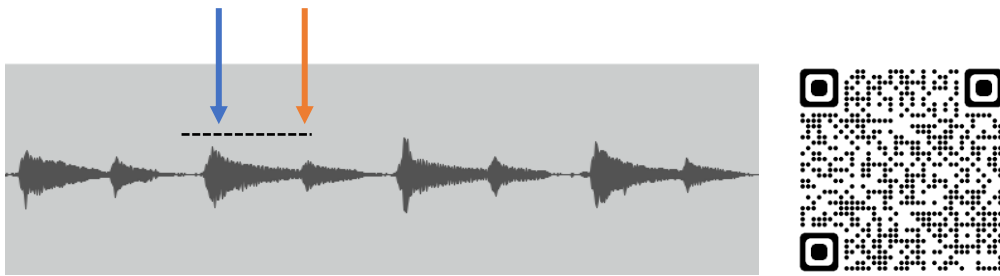


Figura 12.1 – Vê-se claramente a diferença de amplitude entre o primeiro (flecha azul) e segundo (flecha vermelha) golpe executados nessa balada tocada por Francko.

Timing

As percepções do ritmo e do andamento podem ser influenciadas por diversos fatores. Na figura 12.1 vemos que a primeira, a terceira, a quinta e a sétima formas de onda dessa balada são executadas com uma duração mais longa que a segunda, a quarta, a sexta e a oitava, que por sua vez, são sempre seguidas de um breve silêncio. Essa diferença de duração das notas tem como consequência uma acentuação que pode causar a sensação de que a distribuição dos tempos dentro do compasso difere, mesmo quando o trecho musical é executado com uma precisão metronímica. Existe, no entanto, uma diferença entre a duração da nota e a duração do tempo dentro do compasso, assim sendo, o primeiro tempo = primeiro golpe e o segundo tempo = segundo golpe + silêncio.

Variações temporais não são algo exclusivo do gênero *Manouche*. No *funk*, na música cubana ou no *jazz* (McGuinness 2005) por exemplo, os músicos tocam “no *beat*” (“junto” ao metrônomo), “à frente” ou “atrás” do *beat*, ou seja, o posicionamento do músico em relação ao tempo (metronímico) da música pode ser visto como algo flexível, elástico. O intervalo entre os dois golpes também pode influenciar a percepção musical do ouvinte. Aproximar ligeiramente o segundo golpe do primeiro pode, por exemplo, dar a impressão de que o andamento está aumentando, causando uma sensação de acréscimo de excitação, mesmo quando na verdade o ritmo permanece regular. Tocar o segundo golpe um pouco atrasado, numa balada por exemplo, pode nos dar uma sensação de relaxamento, de um tempo que está prestes a ralentar, ao mesmo tempo que o

andamento se mantém. Pelo que pude perceber, a diferença no intervalo entre o primeiro e segundo golpe não é algo que os músicos elaboram intelectualmente, sendo muito mais a busca por uma sensação associada a uma forma de tocar. Assim, o músico utiliza variações de intervalo entre os dois ataques de forma intuitiva e não porque conscientemente calcula tocar o segundo golpe mais próximo ou distante do primeiro.

Finalmente, em relação à precisão, mesmo os grandes guitarristas não são máquinas. A importância de desvios de microtemporização (MTD⁴) já foi amplamente discutida⁵ e como observou Datsaris *et al.* (2019), “embora músicos profissionais possam tocar com extrema precisão, eles não corresponderão perfeitamente a uma grelha sistemática hipotética produzida por um metrônomo, mas mostrarão pequenas flutuações de tempo”⁶. A precisão rítmica pode ser uma questão subjetiva, pois, as pequenas variações fazem parte das “imperfeições” que tornam a música humana (Hennig *et al.* 2012). O que é interessante no caso do *jazz Manouche*, é que a variação de andamento na execução das composições pode ser realmente muito pequena.

Vejamos o exemplo abaixo (figuras 12.2, 12.3 e 12.4) onde Francko interpreta uma composição em andamento rápido. A principal inconsistência não está na capacidade de Francko manter o andamento, mas em alguns momentos em que a localização ou duração de um acorde difere do padrão. Hennig *et al.* (2012) já havia observado que os músicos podem variar seu posicionamento rítmico “compensando” momentos que tocam “a frente” do *beat* com momentos que tocam “atrás” do *beat*. Como consequência não seria possível alinhar a performance, em sua totalidade, a uma grelha temporal. O que pude perceber, é que nesse caso específico, essa variação acontece em três níveis:



1. Em ciclos de quatro tempos (um compasso). Ou seja, pode-se encontrar variações de duração e posicionamento entre o último acorde de um compasso e o primeiro acorde do compasso seguinte. Assim sendo, para

⁴ *Microtiming Deviations*.

⁵ McGuinness (2005), Frühauf *et al.* (2013), Davies *et al.* (2013), Kilchenmann & Senn (2015), Datsaris *et al.* (2019), Bonini Baraldi (2022) entre outros.

⁶ “Although professional musicians can play extremely accurate, they will not match perfectly a hypothetical systematic grid produced by a metronome but show small timing fluctuations”. (Datsaris *et al.* 2019)

essa composição, a 75 BPM, é possível encaixar qualquer grupo de quatro acordes na grelha⁷ como exemplificarei a seguir;

2. Na passagem entre o último compasso que precede a cadência final e o primeiro compasso desta cadência. Proglor (1995) já havia observado que a progressão harmónica poderia afetar o *swing*;
3. Dentro de um compasso. Para verificar as variações de acordes individuais separei cada acorde tocado em um *beat* (figura 12.2). Foi encontrada uma variação entre 301BPM⁸ e 302BPM (uma diferença de aproximadamente 3ms) o que pode ser considerado uma variação perceptível⁹. Notemos aqui que $75 \times 4 = 300$ e não 301 ou 302. Essa maior variação quando olhamos para acordes isolados ocorre, portanto, em consequência da movimentação de acordes individuais dentro do compasso.

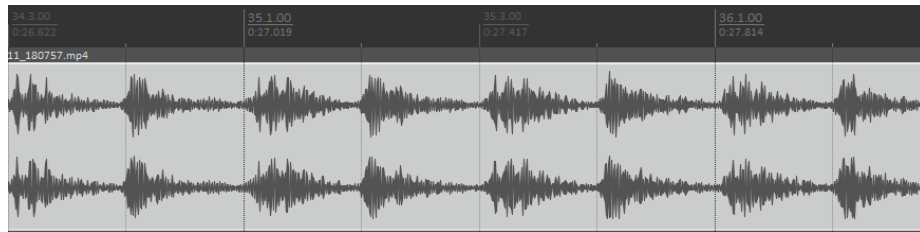


Figura 12.2 – Acordes separados individualmente pela grelha (302BPM).

Na imagem abaixo (figura 12.3) vemos os primeiros quatro compassos (A) da interpretação, perfeitamente alinhados em relação a grelha (linhas verticais pontilhadas).



Figura 12.3 – Primeiros quatro compassos de um Swing sobreposto a uma grelha a 75BPM.

⁷ Me refiro a ciclos de compasso que respeitam a forma da música e não acordes em ordem aleatórias. 1,2,3,4 / 5,6,7,8/ 9,10,11,12/ etc.

⁸ *Beat Per Minute*.

⁹ À aproximadamente 2 milissegundos uma fusão dá lugar à separação; ou seja, o limite de “unidade” versus “dualidade.” (Divenyi 2004)

Nas imagens que se seguem (figura 12.4) vemos um momento (alguns segundos a frente de A), onde a interpretação está “desalinhada” (B) com a grelha e o mesmo trecho após ser ligeiramente movimentado a esquerda, agora “alinhado” (C). É importante salientar que o trecho foi apenas deslocado em relação a grelha e não editado ou modificado em sua duração. Vemos que após serem reposicionados, grupos de quatro acordes que estavam “fora” da grelha agora estão perfeitamente alinhados. Isso demonstra que, nesse caso, o desalinhamento não é consequência de uma variação de andamento como um todo, mas do diferente posicionamento ou duração de acordes específicos como já mencionado.

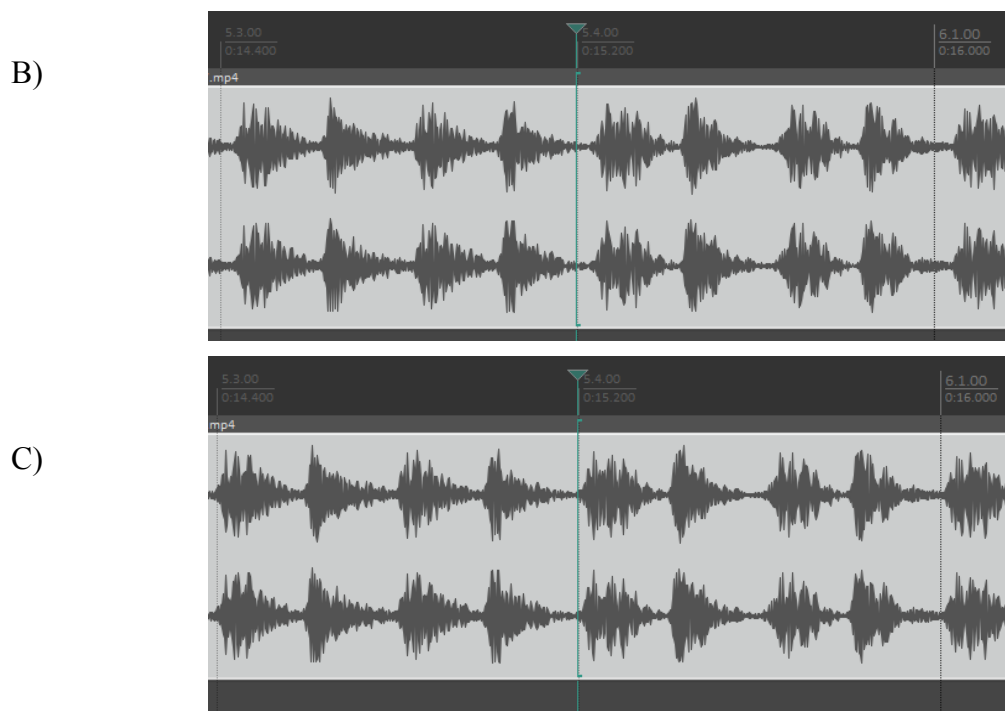


Figura 12.4 – Áudio naturalmente desalinhado (B) e após ser alinhado (C) a grelha que é representada pelas linhas verticais.

Como observa Keil, pequenas discrepâncias criam o *groove* (Keil & Feld 1994, 98) e nos convidam a participar. Para que isso ocorra deve haver alguma regularidade e controle por parte do músico, desta forma essas discrepâncias serão percebidas como tal. De certa forma, elas saltam do “quadro geral”. Uma variação dinâmica é percebida em contraste a uma constância dinâmica, uma variação do *beat* é percebida em relação a um *beat* constante.

É importante salientar que o exemplo ilustrado concerne apenas um músico tocando sozinho. No caso de uma interação entre músicos, outras variações nascem dessa dinâmica e da relação de figura-fundo existente entre solo e acompanhamento. Keil explica que essas “discrepâncias participativas” podem ser tensões criativas, articulações e leves alterações da sincronia sejam elas inconscientes ou semiconscientes.

Consistência rítmica

Em paralelo à capacidade de fazer a guitarra roncar e a produção de uma coerência dinâmica, o músico terá o desafio de desenvolver uma consistência rítmica (figura 12.5) sendo que acelerar um pouco o tempo, é considerado mais aceitável entre os músicos que ralentá-lo (deixar o andamento cair).

O principal objetivo de ter um ritmo característico e internamente consistente é criar o máximo impulso vital possível para construir um *groove* onde o solista pode “entrar” (Keil & Feld 1994). Um bom *groove* portanto, ajuda a destacar o solista do acompanhamento favorecendo seu discurso musical, ajudando assim a tornar mais claras as suas frases (musicais).

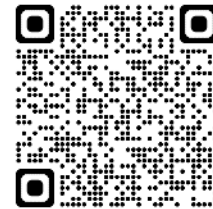
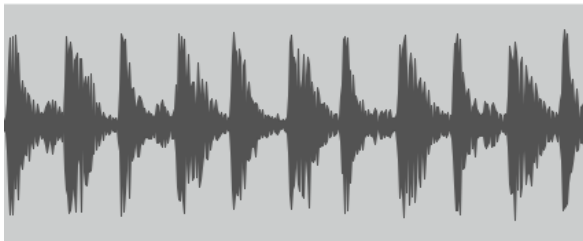


Figura 12.5 – Observando a forma de onda percebe-se facilmente a consistência rítmica e dinâmica nesse trecho interpretado por Francko.

Estamina e relaxamento

Junto ao senso rítmico e à necessidade de “manter o tempo” (proporcionar um andamento consistente), o guitarrista precisa desenvolver a estamina necessária para manter o acompanhamento por uma longa duração, tarefa especialmente difícil em andamentos rápidos. Uma das sugestões de Francko para o guitarrista melhorar a sua resistência, é a de cronometrar o seu limite de tempo tocando uma composição em andamento rápido (sem ralentar o tempo) e aos poucos aumentá-lo. Ou seja, uma

metodologia similar à utilizada na prática esportiva, onde o esportista vai aos poucos expandindo seus limites.

É válido observar que os ataques da mão direita devem ser feitos de forma relaxada e utilizando-se da gravidade para que o músico possa aproveitar o peso da mão quando golpeia as cordas. Não se utilizar dessa técnica pode ter como resultado o uso de “força bruta” no ataque das cordas, na busca por obter o timbre desejado. Como consequência, o músico desenvolverá tensão no braço e uma consequente inaptidão a manter o acompanhamento por longos períodos de tempo ou em andamentos rápidos. É impossível estar totalmente relaxado e todos os músicos trabalham seus limites. É normal desenvolver alguma tensão, mas o aprendiz deve estar todo tempo atento a esse problema concentrando-se em relaxar seus músculos o máximo possível.

Mão esquerda

Em relação a mão esquerda, encontramos duas questões principais: quais os acordes a serem utilizados e quanto tempo as cordas devem ser pressionadas. Algumas posições de acorde são frequentemente utilizadas, acordes análogos aos utilizados por Django (Como exposto na parte I, não necessariamente os mesmos que os músicos que acompanhavam Django utilizavam na época). Devo dizer que alguns músicos do gênero não compreendem o funcionamento da harmonia, sendo incapazes de transpor as composições para outras tonalidades e apenas memorizam os formatos de acorde (disposição dos dedos) utilizados na composição em questão.

O primeiro golpe que faz a guitarra roncar evidencia a região grave do instrumento, muitas vezes as quatro cordas mais graves. Por isso, normalmente todas essas cordas são pressionadas pela mão esquerda. Um bom exemplo da importância dada às cordas graves está na utilização do dedo médio para pressionar duas cordas ao mesmo tempo nos acordes que tem sua tônica na quinta corda (figura 12.6). O acorde de Mi7 tocado no sétimo traste e com a tônica na corda La (quinta corda), por exemplo, pode ser

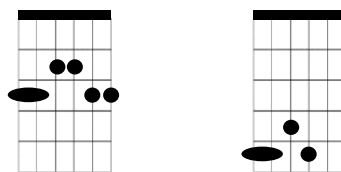


Figura 12.6 – Exemplos de acordes (C e E7) que têm sua tônica na quinta corda e onde se utiliza o dedo médio para prender a quinta e a sexta corda simultaneamente.

tocado utilizando o dedo médio para prender a quinta (nota Mi) e sexta (nota Si) cordas na sétima casa da guitarra. O Acorde de Do utiliza a mesma técnica para prender respectivamente a nota Do e Sol (terceira casa). Essa técnica de uso controlado de todas as cordas graves da guitarra favorece a sensação de um maior corpo sonoro e da capacidade da guitarra roncar.

Para obter mais controle sobre a guitarra, são evitadas cordas soltas nos formatos de acorde utilizados na *Pompe*. Cordas que não são controladas pela pressão exercida pela mão esquerda, oferecem menor domínio em relação à duração e especialmente à extinção do seu som. A utilização de acordes com cordas soltas é mais presente no caso de tempos mais livres, valsas, baladas ou situações onde a duração do som é maior ou os acordes são arpejados.

A mão esquerda está sempre exercendo o movimento de pressionar e soltar as cordas em sincronia com os ataques da mão direita. O tempo que o acorde será mantido pressionado e a velocidade que as cordas são atingidas deve ser uma escolha consciente dependendo do resultado sonoro buscado pelo músico e pode, portanto, variar imensamente.

12.4 - Conclusão

Foram observados vários elementos que compõem a prática instrumental da guitarra *Manouche* de acompanhamento, nomeadamente como a ação das mãos influencia o timbre do instrumento e a importância da consistência rítmica e dinâmica. Esses elementos são em certa medida consequência de escolhas conscientes, porém essas escolhas estão ligadas a sensações relativamente subjetivas. Apesar de normalmente não existir um raciocínio ou análise intelectual durante a prática instrumental, os músicos costumam estar atentos à sua sonoridade e consistência rítmica.

Independente do caráter objetivo ou subjetivo da ação do músico sobre o instrumento, percebemos que o controle de como o instrumento soa é algo valorizado e que deve ser trabalhado pelos músicos desse gênero. Diversos dos nossos interlocutores nessa pesquisa demonstraram ter consciência de quais são as consequências sonoras de sua ação sobre o instrumento. Tendo isso em conta, os músicos trabalham sua técnica buscando dominar os elementos expostos e que como observado, são determinantes na sonoridade final do instrumento.

Conclusão

1 - Anteriormente a essa pesquisa

Apesar de não fazer parte diretamente desta pesquisa, vivências que antecederam esta investigação foram fundamentais para que sua materialização fosse possível, uma vez que um *background* diverso era necessário para se desenvolver uma pesquisa multidisciplinar: No meu caso, um percurso um tanto heterogêneo e que variou entre a música e estudos do som.

Uma peça determinante nesse quebra-cabeça foi a Pós-Graduação em Acústica e Estudos do Som que cursei na Universidade Nova de Lisboa. Essa formação, que infelizmente não é mais oferecida, trazia uma concepção inovadora e propunha um currículo multidisciplinar em acústica e etnomusicologia. Durante o período que segui essa formação nasceu a ideia de desenvolver a presente investigação que, alinhada com a proposta deste curso, buscava unir conhecimentos de áreas distintas de forma complementar.

2 - Um trabalho multidisciplinar e interdisciplinar

Em primeiro lugar preciso esclarecer a diferença entre um trabalho interdisciplinar e multidisciplinar. Um trabalho interdisciplinar oferece a intersecção entre duas ou mais áreas de conhecimento. A etnomusicologia é por essência uma disciplina interdisciplinar frequentemente se utilizando de ferramentas metodológicas da antropologia, estudos de gênero, geografia, filosofia, sociologia, acústica, etc. Já a multidisciplinariedade se refere ao estudo de um mesmo tema por disciplinas diferentes. Seria por exemplo, possível abordar a natureza da guitarra do tipo Selmer apenas do ponto de vista da acústica, focando somente o estudo do instrumento isolado no laboratório. Nesta análise, buscar-se-iam outros qualificadores além dos propostos na segunda parte dessa tese (aspectos vibratórios, estruturais, etc.), uma vez que existem outros elementos a serem delineados no estudo do instrumento em laboratório, como por exemplo, o comportamento das cordas específicas usadas na guitarra *Manouche*, ou a caracterização da projeção sonora

deste instrumento. Por outro lado, num estudo dessa guitarra apenas numa perspetiva etnomusicológica, algumas temáticas como, por exemplo, a importância da emoção e expressividade no reconhecimento do som, ou um mapeamento da situação atual do *jazz Manouche* dentro da comunidade *Manouche* na região estudada, seriam caminhos interessantes a se desenvolver.

Essa tese tentou unir interdisciplinaridade, uma vez que a acústica e etnomusicologia se comunicam ao longo do trabalho e multidisciplinaridade uma vez que a tese é organizada em blocos com uma abordagem diversa. Com a intenção de propor um quadro completo que apresentasse diferentes elementos sonoros relacionados à guitarra *Manouche*, percebi que tratar da guitarra Selmer como um objeto isolado ou me referir apenas à sua utilização no *jazz Manouche* por *Manouches* e *Gadjé* seria insuficiente.

Com efeito, além da sua natureza morfológica e propriedades mecânicas, a maneira como o instrumento é manipulado afeta diretamente o resultado sonoro obtido. Porém, seria redutor abordar a resposta da guitarra *Manouche* apenas em termos técnicos, sem compreender sua utilização e o contexto humano no qual a técnica e instrumental e gramática musical deste género musical se desenvolveram e se perpetuam. Compreender o som da guitarra *Manouche* implica levar em consideração o estudo aprofundado do instrumento e, ao mesmo tempo, fatores que transcendem o ambiente do laboratório. Assim, o argumento central da investigação apresentada só poderia ser alcançado com uma interação dinâmica entre a acústica e a etnomusicologia.

Como se dá então essa interação no trabalho proposto? Numa investigação em acústica, aspetos etnomusicológicos podem ser abordados como uma ferramenta metodológica (por exemplo, para contextualizar a origem ou local de utilização de um instrumento musical). De forma análoga, diversas investigações etnomusicológicas empregam a acústica como ferramenta metodológica (por exemplo, na utilização da análise espectral do som). No presente trabalho esse método interdisciplinar também é aplicando, porém, proponho um “eixo central” móvel, que ora parte da acústica e ora das investigações etnomusicológicas.

A presença dessa mudança de eixo fica mais clara ao se fazer um breve resumo dessa tese. Na primeira parte, recapitulei a história do *jazz Manouche* e expliquei aspetos idiomáticos desse género musical. Mostrei que no *jazz Manouche* existe uma forma

específica de se tocar o instrumento. A vantagem de uma abordagem interdisciplinar pode ser percebida, por exemplo, no terceiro capítulo quando explico como o plectro é utilizado e as consequências sonoras de possíveis variações no ataque das cordas. Apenas dizer que no *jazz Manouche* esse ataque é feito de uma maneira “específica” não esclareceria como um determinado resultado sonoro é alcançado através da técnica instrumental (algo que só pode ser elucidado através da descrição de determinados fenômenos físicos).

A segunda parte da tese se concentrou na natureza morfológica e vibratória da guitarra *Manouche*. Após uma contextualização histórica, apresentei a anatomia do instrumento tendo como referência opiniões de alguns dos principais *luthiers* da atualidade. Apesar dessa secção da tese ser aparentemente descritiva, existe uma interação entre o estudo do instrumento desenvolvido e as discussões envolvendo *luthiers* e músicos, que se deram durante o trabalho de campo. No caso da guitarra *Manouche*, muitos dos *luthiers* buscam copiar modelos antigos de instrumentos, não têm conhecimento da acústica e chegaram às suas conclusões sobre a natureza do instrumento de forma empírica através de tentativa e erro. Como essas são as pessoas responsáveis pela construção dos instrumentos, é fundamental encontrar paralelos entre o que elas afirmam e a realidade encontrada no laboratório. Quando apresento os aspetos vibratórios e comparo guitarras (*Manouches* e clássicas, por exemplo), as discussões com *luthiers* e músicos foram levadas em consideração e motivaram alguns dos questionamentos expostos. Um exemplo seria quando abordo as diferenças nas dimensões da boca (abertura) da guitarra *grande* e *petite bouche* e suas consequências no som, algo que não é surpreendente a nível da acústica do instrumento, mas que é um assunto recorrente entre usuários e construtores de instrumentos.

Na terceira parte do trabalho a guitarra *Manouche* é inserida num contexto humano. Nessa parte da tese, ficou claro que o som reconhecido por aficionados como sendo o som de uma guitarra *Manouche*, extrapola a natureza vibratória do instrumento. Foi demonstrado que o reconhecimento do som é condicionado pela forma como a guitarra é utilizada. Mais que isso, apontei que a natureza particular desse som está conectada a contextos humanos que perpetuam comportamentos corpóreos que são traduzidos em uma técnica instrumental específica. Essa técnica, como já observado, tem como resultado uma resposta particular do instrumento. Porém isso não é tudo, nessa parte do trabalho, também esclareci que a perpetuação desse som foi possível graças a

dimensões que vão além do próprio som e que estão presentes na interação entre os usuários e esse instrumento. Entre esses aspectos não musicais, discuti como a capacidade dessa guitarra de veicular a agência (Gell 1998) de Django é um fator especialmente relevante.

No capítulo final desta tese analisei a interação entre o músico e o instrumento. Num primeiro momento, apresentei concepções em relação ao som (por parte de músicos e *luthiers*) que foram por mim associadas a determinados fenômenos físicos. Um exemplo seria quando explico a relação entre o “ronco” da guitarra e fenômenos não lineares. Nesse momento é estabelecida uma conexão entre uma apreciação subjetiva por parte dos músicos e *luthiers* e fenômenos físicos que explicam este som. Em seguida, descrevi e analisei gestos adotados pelos músicos nos diferentes contextos abordados ao longo do trabalho, demonstrando como tais comportamentos afetam o som.

Esse trabalho explora, portanto, as múltiplas camadas de uma realidade. Quando um músico *Manouche* toca um acorde numa guitarra *Manouche*, o som ouvido é uma consequência de como os modos vibratórios se distribuem pelo tampo do instrumento, da técnica instrumental utilizada, do gesto que é um produto de uma experiência corporificada e pedagogia, que por sua vez, refletem uma prática comunitária e o gênio de Django Reinhardt.

É possível abordar o *jazz Manouche* sem mencionar os aspectos acústicos ou anatómicos da guitarra, ou estudar a guitarra Selmer sem se referir à existência de uma prática comunitária, porém, não é realmente possível falar do som da guitarra *Manouche* sem abordar as várias facetas que fazem parte deste fenômeno.

3 - Desafios de uma pesquisa multidisciplinar

O investigador costuma estar imerso no seu objeto de estudo durante o período da pesquisa seguindo uma abordagem particular. No meu caso, era necessário imergir numa área e voltar a superfície, para então imergir na outra. Após algumas semanas trabalhando com algoritmos e analisando dados obtidos em ensaios laboratoriais, eu levava ao menos uma semana para me reposicionar na análise dos aspectos humanos da guitarra. Após semanas de trabalho de campo, eu também precisava de ao menos uma semana para conseguir recuperar o ritmo no trabalho de análise do instrumento do ponto de vista acústico. Com o tempo fui percebendo que essa “janela de passagem” entre as duas áreas,

fazia parte do processo da escrita de uma tese multidisciplinar e passei a aceitar mais positivamente esses períodos, que a princípio me pareciam desafiadores e menos produtivos.

4 - Reflexões finais

Esse trabalho abordou as diversas dimensões da guitarra *Manouche*. Foi apresentado tanto um quadro claro da natureza vibratória desse instrumento, quanto as formas como ele é utilizado no contexto do *jazz Manouche*. Aliada à singularidade de um género musical baseado substancialmente na obra de um músico, esta é uma guitarra construída de forma particular, com uma aparência peculiar e é diretamente associada à Django Reinhardt - veiculando a sua agência.

Comecei esse trabalho abordando o contexto no qual Django concebeu sua música, passando pela apropriação dessa música por comunidades *Manouche* que a converteram numa prática comunitária, criando uma música que mais tarde seria comodificada dando origem ao *jazz Manouche*. Chegando ao presente, observei a apropriação dessa prática musical *Manouche* por não *Manouches*, impulsionada pela moda associada a esse género que teve seu ápice entre os anos 1990 e 2000 e que ainda se faz presente nos festivais - que representam uma faceta importante na economia e perpetuação desse género musical, atualmente disseminado por praticantes nos quatro cantos do globo.

Hoje, as dinâmicas de apropriação se tornam difusas com o advento da *internet* e guitarristas de diferentes origens compartilhando conhecimento por diversas vias. Ainda assim, se percebe que ideias relacionadas a estereótipos em relação aos *Ciganos* ainda são uma realidade presente, (inclusive entre os aficionados por essa música) e são reforçadas pelo imaginário veiculado em eventos que poderiam contribuir na sua desconstrução. Vimos por exemplo, a diferença entre eventos que fazem referência à um imaginário conectado a *clichés* e o festival de *jazz* de Forbach, que é efetivamente organizado por *Manouches*, tem uma programação dedicada a essa música e não se utiliza deste tipo de artifício no seu material de divulgação. Uma vez que a guitarra *Manouche* está conectada ao *jazz* de Django, a forma como ela é representada nesses contextos, influencia diretamente como a conexão entre guitarra *Manouche*, *jazz Manouche* ou *Manouches* é ilustrada, aprofundada e reforçada.

Num segundo momento, foram ressaltadas as singularidades da guitarra *Manouche* em relação a sua anatomia e aspetos vibratórios. Um estudo do instrumento permitiu clarificar diferenças entre as guitarras *Manouches petite e grande bouche* e entre a guitarra *Manouche* e a clássica, compreendendo como aspetos estruturais influenciam sua natureza vibratória e contribuem para o som particular deste instrumento. Comparando diversos instrumentos de qualidade reconhecida e ressaltando similaridades e diferenças, foi possível caracterizar esta guitarra tão especial. Observei por exemplo, como o travejamento afeta as formas modais encontradas nas guitarras *Manouches*, como as dimensões da boca da guitarra afetam a localização do primeiro modo ao longo das frequências, como o cavalete utilizado na guitarra *Manouche* afeta seu som devido a existência de um “*bridge hill*” e também, que a guitarra *Manouche* apresenta modos em frequências que são ausentes na guitarra clássica. É válido ressaltar que o estudo de um corpo de várias guitarras *Manouches* nunca havia sido feito.

Finalmente, através da pesquisa de campo e de testes perceptivos, observou-se que o som da guitarra *Manouche* resulta do casamento das características acústicas da guitarra do tipo Selmer, de uma técnica instrumental específica utilizada e de uma idiomática musical imortalizada por Django e reinventada por *Manouches*. Nesse contexto, notei que a contínua utilização deste tipo de guitarra no *jazz Manouche* está relacionada a capacidade que este instrumento tem de veicular a agência (Gell 1998) de Django Reinhardt. Notei ainda como, segundo músicos de origem *Manouche*, a prática musical é considerada uma ferramenta importante na perpetuação de suas tradições.

Observei que mesmo que num primeiro momento pareça uma afirmação contraditória, o som reconhecido por praticantes como sendo o som de uma guitarra *Manouche* não é simplesmente o som de uma guitarra do tipo Selmer. Enquanto que no caso do objeto presente e da sua visualidade a associação entre guitarra Selmer e guitarra *Manouche* é imediata sendo praticamente sinónimos, em termos sonoros, essa guitarra deve ser manipulada de uma forma específica para que seu som seja reconhecido como um “som *Manouche*”. Isso acontece tanto por motivos físicos, nomeadamente a resposta singular que esse tipo de guitarra tem quando é sujeita a uma forma específica de ataque de suas cordas - seu “ronco”, seu som “compacto”; quanto por aspetos expressivos, que são “transmitidos” nesse som. Esses aspetos, como observado especialmente no caso da guitarra de acompanhamento, estão diretamente conectados ao contexto onde essa música

é aprendida e a uma pedagogia baseada numa prática mimética. Os movimentos corporais que vão permitir à guitarra de atingir seu melhor “ronco” são aprendidos através da imitação, mas mais que isso, são absorvidos e concebidos através de uma experiência social e vívida desta música.

Num âmbito mais amplo, esse trabalho defende que para compreender a sonoridade de um instrumento é necessário estarmos atentos a diversos fatores. Os estudos das propriedades vibratórias de um instrumento musical explicam o comportamento daquele objeto, mas não levam necessariamente em conta utilizações específicas que podem ser altamente codificadas. Ao mesmo tempo, desconhecer os aspetos acústicos quando discutimos o som de um instrumento, abre espaço para suposições e especulações fantasiosas. Esse trabalho demonstrou que a criação de uma investigação simultaneamente interdisciplinar e multidisciplinar é uma via possível e pertinente no estudo de instrumentos musicais, especialmente quando eles estão associados a um contexto cultural que determina uma utilização particular.

Desta forma, essa tese propõe uma abertura de um novo campo de pesquisa onde a interação entre diferentes áreas de conhecimento é vista não apenas como uma ferramenta metodológica para o desenvolvimento de determinadas questões, mas sim, como um catalisador na criação de uma investigação plural. Como observou Scalici (2019, 224), “É bem sabido que o mundo é demasiado multifacetado e complexo para ser analisado tendo em consideração apenas um único fator”¹. O principal interesse da aplicação desta metodologia no estudo de instrumentos musicais é de, além de apresentar os elementos fundamentais de cada área abordada, construir uma conexão entre esses elementos, observando o instrumento musical de uma forma holística.

Como se trata de uma proposta nova, creio que esse formato de pesquisa ainda poderá ser aperfeiçoado, mas a metodologia utilizada se mostrou apta a ser reproduzida e é claramente uma via possível no estudo de outros instrumentos musicais. Onde quer que haja um instrumento e um saber musical, existirá uma utilização específica desse instrumento, seja ele uma rabeça na Zona da Mata no Brasil, ou um Bouzouki na Grécia.

Finalmente, durante o desenvolvimento dessa pesquisa me deparei com diversas temáticas e questões que poderiam ser aprofundadas, mas que fugiam ao ponto central ou

¹ “It is well understood that the world is too multifaceted and complex to analyze taking in consideration only one single factor.” (Scalici 2019, 224)

às proporções que o presente trabalho poderia apresentar. Em relação ao instrumento, o estudo das cordas específicas utilizadas na guitarra *Manouche*, o comportamento do cavalete, bem como uma compreensão mais aprofundada da radiação deste instrumento em comparação à guitarra clássica e acústica ainda carecem de estudo mais aprofundado. No que se refere à prática do *jazz Manouche* algumas questões que merecem uma análise mais aprofundada seriam: como as mídias digitais e gadgets influenciam essa prática musical dentro de comunidades *Manouche*; a evolução musical do gênero; as diferenças musicais entre os estilos de Paris, Holanda, Alemanha e Alsácia; Traços comuns no *jazz Manouche* praticado por *Gadjé* mundo afora e inconsistências quando comparados ao *jazz* popularizado por *Manouches*.

4.6	82	Detalhe das tarrachas fechadas na pequena camara decorada de uma guitarra Selmer-Maccaferri de 1933.	https://cdn.siccasguitars.com/wp-content/uploads/sites/3/2019/01/a-selmermaccaferri-1933-16012019-21.jpg
4.7	83	Guitarra Selmer Maccaferri “Orchestre” <i>grande bouche</i> de 1932 e <i>petite bouche</i> de 1947, modelo revisado apos a partida de Maccaferri.	https://www.retrofret.com/
5.1	86	Primeiros modos de uma guitarra com a boca (abertura) aberta (acima) e tapada (abaixo).	Christensen & Vistisen 1980, 759
5.2	91	Travejamento na região do cavalete.	https://www.electricherald.com/wp-content/uploads/Maccaferri-Guitar-01.jpg
5.3	92	Travejamentos de guitarra <i>Manouche</i> e Clássica.	https://pluckandsqueeze.com/Mac%202/Pliage%201.htm
6.1	104	Exemplos de resposta ao impulso e função de transferência medidas (verde) e reconstruídas (vermelho) para uma guitarra <i>Manouche</i> .	Autor
6.2	106	Guitarra suspensa para ensaios laboratoriais e martelo utilizado para percutir a guitarra.	Autor
6.3	106	Representação do <i>setup</i> utilizado nas identificações.	Autor
6.4	107	Os dois instrumentos analisados durante os ensaios acústicos.	Autor
6.5	108	Imagem das malhas de pontos a serem excitados no tampo das guitarras.	Autor
6.6	109	Frequências, amortecimentos e formas modais identificadas para a guitarra GB.	Autor
6.7	110	Frequências, amortecimentos e formas modais identificadas para a guitarra PB.	Autor
6.8	111	Amplitude das funções de transferências encontradas para as guitarras GB e PB sobrepostas.	Autor
6.9	113	Modos f_3 (dividindo o tampo em duas zonas horizontais) e f_4 (dividindo o tampo em duas zonas verticais) num bandolim napolitano.	Quintavalla, Gabrielli e Canevari 2022
6.10	114	Travejamentos nas guitarras <i>grande</i> e <i>petite bouche</i> .	https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/ e Facebook de Cyril Gaffiero
6.11	116	Modos relacionados a travejamento similar ao utilizado na guitarra <i>Manouche</i> .	Stanciu 2012, 98
6.12	117	Modos f_3 , f_4 , f_5 e f_6 numa guitarra clássica.	Richardson 1994, 6
7.1	119	Os dois os dois acelerômetros fixados no tampo do instrumento.	Autor
7.2	121	Magnitude das funções de transferência obtidas para o conjunto de guitarras <i>Manouches</i> (acima), agrupadas em guitarras GB (meio) e PB (baixo).	Autor
7.3	122	Magnitude das funções de transferência obtidas para o conjunto de guitarras <i>Manouches</i> , agrupadas em guitarras GB (acima) e PB (abaixo). A linha azul-escura representa a media das funções de transferência e os limites da zona azul-claro representa o desvio padrão dessas medições.	Autor
7.4	123	Comparação das médias e dos desvios padrões das funções de transferência para as guitarras GB (azul) e PB (vermelho). As linhas mais escuras	Autor

		representam as medias enquanto que as linhas mais claras representam os limites dos desvios padrões.	
7.5	124	Frequências modais medidas no conjunto de guitarras estudadas. As guitarras são apresentadas por tipo (GB, PB e clássica).	Autor
7.6	126	Magnitude e fase de um grupo de guitarras <i>petite bouche</i> (Chez Jacquet, Leo Eimers, Geronino Mateos, Olivier Marin e Gaffiero Original).	Autor
7.7	127	Amortecimentos relativos às frequências das guitarras medidas.	Autor
8.1	129	Substituição do rastilho.	https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/classical_guitar/manufacturing/manufacturing004.html
8.2	130	Cavelete de fábrica (acima) e de <i>luthier</i> (abaixo).	Autor
8.3	131	Medição da função de transferência dos cavaletes montados numa base rígida.	Autor
8.4	131	Função de transferência de dois cavaletes montados numa base rígida.	Autor
8.5	132	Formas modais identificadas para os primeiros modos do cavelete de <i>luthier</i> montado numa base rígida. Esquerda: modo na volta de 1800 Hz. Direita: modo na volta de 2500 Hz. Em cima: resultados da identificação experimental. Em baixo: ilustração do movimento com vista lateral e 3D.	Autor
8.6	133	Medição da função de transferência de entrada da guitarra.	Autor
8.7	134	Função de transferência de entrada de uma guitarra (D500) montada com cada um dos cavaletes. Excitação dada no cavelete em cada ponto de contacto com as cordas. Resposta medida do lado da corda ~Mi grave. Cinzento: <i>luthier</i> ; vermelho: fábrica.	Autor
8.8	134	Função de transferência de entrada da mesma guitarra montada com cada um dos cavaletes. Medição e média deslizante.	Autor
8.9	135	Função de transferência de entrada da mesma guitarra (G. D500) montada com cada um dos cavaletes, e função de transferência do respetivo cavelete isolado. Excitação dada em cada ponto de contacto com as cordas. Resposta medida do lado Mi grave.	Autor
9.1	162	Histórico temporal de prática instrumental dos participantes do experimento.	Autor
9.2	163	Apresentação da primeira (esquerda)e segunda (a direita) versões dos experimentos de escuta.	Autor
9.3	165	Reconhecimento dos 5 primeiros extratos musicais segundo participantes (e técnicas instrumentais apresentadas). Os trechos tocados em guitarras <i>Manouches</i> estão marcados em amarelo.	Autor
9.4	168	Reconhecimento dos 5 extratos musicais apresentados na segunda fase do experimento. Os trechos tocados em guitarras <i>Manouches</i> estão marcados em amarelo.	Autor

9.5	170	Reconhecimento dos 6 extratos musicais apresentados na terceira fase do experimento.	Autor
10.1	184	Origens dos músicos segundo os participantes. Os músicos marcados em verde são de origem <i>Manouche</i> .	Autor
10.2	199	Da esquerda para a direita: acorde G maior, acorde A menor 6, acorde D7 e acorde A diminuto. Observe que o polegar está sempre posicionado entre o segundo e o terceiro traste silenciando a corda mi grave e somente em G maior ele está realmente pressionando a corda.	Autor
10.3	206	Dinâmica de desenvolvimento do músico <i>Manouche</i> .	Autor
11.1	227	<i>Jam session</i> na varanda com tenda ao fundo.	Autor
11.2	229	Confraternização no café Stam.	Facebook Sinti Music https://www.facebook.com/sintimusic?locale=fr_FR
11.3	230	Cartaz do concerto de encerramento do <i>Guitar Camp</i> .	Facebook Sinti Music
11.4	230	<i>Jam session</i> final.	Autor
11.5	231	Participantes de 2022.	Facebook Sinti Music
11.6	232	Post no facebook (<i>Sinti Music</i>) de divulgação do <i>Guitar Camp</i> (2023). "Sua oportunidade de aprender com os Ciganos na Capital do jazz Nuenem".	Autor
11.7	234	Poster do festival figurando Dorado Schmitt.	Facebook festival de Forbach https://www.facebook.com/jazzforbachfestival/?locale=fr_FR
11.8	235	Confraternização e tenda de comensal e bebidas na entrada, em frente a porta Stochelo e Honore.	Autor
11.9	236	Ao fundo o <i>luthier</i> Mauro Freschi e seu stand no festival. A frente da esquerda para direita Stochelo, Fanou e Benji.	Facebook festival de Forbach
11.10	237	<i>Jam session</i> na entrada do imóvel.	Autor
11.11	239	Palco dos <i>luthiers</i> .	Facebook festival Django https://www.facebook.com/FestivalDjangoReinhardt/
11.12	240	Palco principal.	Facebook festival Django
11.13	241	Stand no vilarejo dos <i>luthiers</i> .	Facebook festival Django
11.14	243	Músicos praticam no camping de Samoreau.	Autor
11.15	244	Pessoas observando os músicos na tenda <i>Sinti</i> nos primeiros (acima) e últimos (abaixo) dias do festival.	Autor
11.16	249	Músicos praticam na tenda dos <i>luthiers</i> .	Autor
11.17	250	Poster do festival em 2022.	https://www.festivalmazeret.fr/
11.18	251	Palco principal.	Autor
11.19	251	Festival "off".	Autor
11.20	252	Stand dos <i>luthiers</i> .	Autor
11.21	253	<i>Jam</i> no stand dos <i>luthiers</i> .	Autor
11.22	255	<i>Jam</i> final, a direita Moses Rosenberg.	Autor
12.1	272	Vemos claramente a diferença de amplitude entre o primeiro (flecha azul) e segundo (flecha vermelha) golpe executados nessa balada tocada por Francko.	Autor
12.2	274	Acordes separados individualmente pela grelha (302BPM).	Autor

12.3	274	Primeiros quatro compassos de <i>Swing</i> sobreposto a uma grelha a 75BPM.	Autor
12.4	275	Áudio naturalmente desalinhado (B) e após ser alinhado (C) a grelha que é representada pelas linhas verticais.	Autor
12.5	276	Pode se observar a consistência rítmica e dinâmica nesse trecho interpretado por Francko.	Autor
12.6	277	Exemplos de acordes (C e E7) que têm sua tônica na quinta corda e onde se utiliza o dedo médio para prender a quinta e a sexta corda simultaneamente.	Autor

Referências bibliográficas

Abourdarhan, N. & Befve, P. 1991. *Nuages*. Filme. Krystal Production.

About, I. 2014. “Une fabrique visuelle de l’exclusion : Photographies des Tsiganes et figures du paria, entre 1880 et 1914”. In : *Catherine Coquio éd., Roms, Tsiganes, Nomades : Un malentendu européen*, p. 431-446. Paris : Éditions Karthala.
<https://www.cairn.info/roms-tsiganes-nomades-2014--9782811111236-page-431.htm?ref=doi>

About, I. 2009. “De la libre circulation au contrôle permanent”. In: *Cultures & Conflits*, 76, p. 15-38. Paris: L’Harmattan. Acedido em maio de 2020:
<https://journals.openedition.org/conflits/17757>

Adorno, Theodor. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury Press.

Aho, M. 2013. “Gypsy Swing as Medium for Virtuoso Gestures”. In: *Ethnomusicology Review*, 18. Los Angeles: GSA Publications. Acedido em 2021:
<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/696>

Aho, M. & Eerola, T. 2012. “Expressive performance cues in gypsy swing guitar style: a case study and novel analytic approach”. In: *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 6 (1), 121. Acedido em 2021: <https://musicstudies.org/all-issues/volume-6-2012/>

Allen, W. 2000. *Sweet and Lowdown*. Filme. Columbia Tristar Home Video.

Anderton, C. 2011. "Music festival sponsorship: between commerce and carnival". In: *Arts Marketing: An International Journal*, 1(2), p. 145-158. Bingley: Emerald Publishing. <https://doi.org/10.1108/20442081111180368>

Andresz, P. 2015. “La musique des Manouches Sinti Alsaciens, Le tournant des années 1970 1980”. In : *Etudes Tsiganes*, 54/55, p. 132-143. Paris : FNASAT. DOI:10.3917/tsig.054.0132

Antonietto, A. & Billard, F. 2004. *Django Reinhardt : rythmes futurs*. Paris : Fayard.

Asséo, H. 2007. “L’invention des “nomades” en Europe au XXe siècle et la nationalisation impossible des Tsiganes”. In : Gérard Noiriel, éd. *L’identification des personnes. Genèse d’un travail d’État*, p. 161-180.

Baily, J. 2001. “L’interaction homme-instrument. Vers une conceptualization”. In : *Cahiers d’ethnomusicologie*, 14. Genève : ADEM - Ateliers d’ethnomusicologie. Acedido em 2020:
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1835>

Balkwill, L-L e Thompson, W. 1999. "A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues". In: *Music Perception*, 17, p 43-64. California: University of California.

Barault, J. 2016. *Construction of a Selmer Replica*. Edição pessoal.

Barbiche, S. 1995. *Alsaciens-Lorrains ayant opté pour la nationalité allemande (1872-1873) BB/31/508 à 510, BB/31/531*. Centre Historique des Archives Nationales. Acedido em 2023:

<http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/pdf/sm/BB31%20508-510%20et%20531.pdf>

Barthelemy, A. 1991. "Tsiganes, Gitans, Manouches". In : *Monde Gitan*, 81/82. Paris: Imprimerie des P.P.I.P.D.

Bates, E. 2012. "The Social Life of Musical Instruments". In: *Ethnomusicology*, 56(3), p. 363-395. Illinois: University of Illinois Press. DOI:10.5406/ethnomusicology.56.3.0363

Bayle, L. & Visscher, E. 2013. *Django Reinhardt Swing de Paris*. Dossier de Presse. Paris: Cité de la musique.

Beique, R. 2000. *Mandino Reinhardt guitariste Manouche exemplaire*. Acedido em 2021: <http://richard.beique.free.fr/pages/VOIR/GUITARES/Selmer/Article%20Mandino.htm>

Bennett, A. & Dawe, K. 2001. *Guitar Cultures*. New York: Berg.

Bennet, A. & Woodward, I. 2014. "Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging". In: *The Festivalization of Culture*. Burlington: Ashgate

Blake, E. 1998. "Sardinia's nuraghi: Four millennia of becoming". In: *World Archaeology*, 30, p. 59–72. Taylor & Francis, Ltd.

Blanchard, E. 2013. "Les « indésirables ». Passé et présent d'une catégorie d'action publique. GISTI. Figures de l'étranger. Quelles représentations pour quelles politiques?" In: *GISTI*, p.16-26. Acedido em 2021 : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00826717/document>

Blum, L. 2001. "Geste instrumental et transmission musicale". In: *Cahiers d'ethnomusicologie*. Genève : ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie. Acedido em 2020: <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/174>

Bohlman, P. 2008. "Other Ethnomusicologies, Another Musicology: The Serious Play of Disciplinary Alterity". In: *The New (Ethno)Musicologies*. Lanham: The Scarecrow Press, INC.

Bonini Baraldi, F. 2022. "Analysis of Expressive Microvariations in Oral Tradition Music: Two Studies from Romania and Brazil". In: *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 13/3 (51), p. 197-224.

Bonini Baraldi, F. 2021. *Roma Music and Emotion*. Oxford e New York: Oxford University Press.

Bonini Baraldi, F. 2016. “Como Estudar a Emoção Musical? Propostas metodológicas a partir de Pesquisa Junto aos Ciganos da Transilvânia (Roménia)”. In: *Sociol. Antropol.* Rio de Janeiro. Acedido em 2018: <http://dx.doi.org/10.1590/223838752016v636>.

Bonini Baraldi, F. 2015. “Qu’est-ce que la musique tzigane ?”. In : Jean Guibal et Olivier Cogne (dir.), *Tsiganes. La vie de bohème ?* Grenoble : Musée dauphinois, p. 103-107.

Bonini Baraldi, F. 2013. *Tsiganes, musique et empathie*. Paris : EMSH

Bordigoni, M. 2010. *Les Gitans*. Paris: Le Cavalier Bleu.

Boven, M. V. 2017. *Dynamic response optimization of an acoustic guitar*. Tese de Mestrado. Delft University of Technology.

Bressières, V. 2012. *Django Reinhardt, Swing de Paris*. Paris : Cité de la musique.

Bucaretschi, L. 2017. O ouvido atento: escuta e comunicação no estúdio de gravação. Tese de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa.

Bucaretschi, L., Debut, V. 2023. “Listening for Cultural Clues in Jazz Manouche”. In: Raposo, D., Neves, J., Silva, R., Correia Castilho, L., Dias, R. (eds) *Advances in Design, Music and Arts II*. EIMAD 2022. Springer Series in Design and Innovation, vol 25. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-09659-4_40

Bull, M. & Les Back. 2020. *The Auditory Culture Reader*. New York: Routledge.

Byers, R., Johnstson, J., Kean, J., Lund, T., Orban, R., Wisbey, A. 2015. *AES Recommendation for Loudness of Audio Streaming and Network File Playback*. Technical Document AES TD1004.1.15-10. Ed Katz, B. AES Technical Committee on Transmission and Broadcasting.

Caldersmith, G. 1985. “Radiation from lower guitar modes”. In: *American Lutherie*, 2, p. 20–24.

Caldersmith, G. 1981. “Physics at the workbench of the luthier”. In: *Catgut. Acoust. Soc. Newslett.* 35, p. 15-18.

Carcagno, S., Bucknall, R., Woodhouse, J., Fritz, C., & Plack, C. 2018. “Effect of back wood choice on the perceived quality of steel-string acoustic guitars”. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 144, p. 3533–3547. <https://doi.org/10.1121/1.5084735>

Carrillo, A. P., Arcos, J. & Wanderley, M. 2015. “Estimation of Guitar Fingering and Plucking Controls based on Multimodal Analysis of Motion, Audio and Musical Score”. In: *Music, Mind and Embodiment*. Marseille: Springer.

- Carrou, J.L. 2006. *VibroAcoustique de La Harpe de Concert*. Tese de Doutoramento. Université du Maine.
- Carvalho, M. E. P. de M. 2012. *Os carrilhões de Mafra: estudo e caracterização acústica dos sinos*. Tese de Mestrado. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa.
- Castelo-Branco, S. 2013. “The politics of music categorization in Portugal”. In: P. Bohlman (Ed.), *The Cambridge History of World Music*, p. 661-677. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chaine, A. & Kergomard, J. 2016. *Acoustics of musical instruments*. New York: Springer.
- Chalcraft, J. Delanty, G. & Sassatelli, M. 2014. “Varieties of Cosmopolitanism in Art festivals”. In: *The Festivalization of Culture*. Burlington: Ashgate
- Chang, De. 2022. *Gypsy Jazz Guitar Picking Secrets*. Guitar Vivo: www.guitarvivo.com.
- Chang, D. 2017. *DC Music School*. Acedido em 2019: <https://www.dc-musicschool.com/>
- Chang, D. 2015. *Django Legacy: The Birth of Gypsy Jazz*. Site pessoal. Acedido em 2018: <https://denischang.com/index.php/2015/08/09/django-legacy-the-birth-of-gypsy-jazz/>
- Chang, D. 2015. *Sinti culture, language and the origin of the name “Django”*. Site pessoal. Acedido em 2018: <https://denischang.com/index.php/2015/08/09/sinti-culture-language-and-the-origin-of-the-name-django/>
- Charle, F. 1999. *L’Histoire des guitares Selmer Maccaferri*. Paris: François Charle.
- Charles-Dominique, L. 2021. “Préface : le timbre, en toutes lettres”. In: *Cahiers d’ethnomusicologie*, 34, p. 9-15. Genève: Ateliers d’ethnomusicologie.
- Cherrett, T. 1997. *The genius that was Django*. Publicado no Reino Unido por Ted Cherrett.
- Christensen, O. 1983. “The response of played guitars at middle frequencies”. In: *Acustica*, 53(1), p. 45-48.
- Christensen, O. & Vistisen, B. B. 1980. “Simple model for low-frequency guitar function”. In: *Acoustical Society of America. Journal*, 68(3), p. 758-766. DOI: 10.1121/1.384814
- Coelho, V. 2003. *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, D.J., & Rossing, T.D. 2003. “The acoustics of mandolins”. In: *Acoustical Science and Technology*, 24, p. 1-6.

Collins, M. 2014. *Building a Selmer Maccaferri Guitar*. HyperHip Media: HyperHipMedia.com.

Comolli, J-L. 2008. *Ver e Poder - A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção e Documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Osvaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG

Couvreux, F. 1994. “Panorama du jazz tzigane en Allemagne”. In: *Études tziganes*, 1, p. 20-27. Paris: FNASAT.

Cremer, L. 1984. *The Physics of the Violin*. Cambridge: MIT Press.

Cruikshank, I. 1992. *The Guitar Style of Django Reinhardt & the Gypsies*. Los Angeles: Music Sales America.

Cuadra, P. de la., Vergez, C. & Caussé, R. 2002. “Use of physical model synthesis for developing experimental techniques in ethnomusicology the case of the Ouldémé flute”. In: *Proceedings of the international Computer Music Conference*, p. 5356. Goteborg: Suécia.

Curtu, I., Stanciu, M., Crețu, N. & Rosca, Ioan. 2009. “Modal analysis of different types of classical guitar bodies”. In: *Proceedings of the 10th WSEAS International Conference*. Acedido em 2021.

https://www.researchgate.net/publication/228660225_Modal_analysis_of_different_types_of_classical_guitar_bodies

Cuzzucoli, G. & Garrone, M. 2020. *Classical Guitar Design*. Gewerbestrasse: Springer Nature Switzerland. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-32992-1>

Damasio, A. 1994. *Descartes’ Error -Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Avon Books.

Daussat, S. & Roux, D. 2004. *Astuces de La Guitarre Manouche V.2*. Groslay: Editions “Coup de Pouce”.

Datseris, G., Zierys, A. & Albrecht, T. 2019. “Microtiming Deviations and Swing Feel”. In: *Jazz. Sci Rep*, 9. Acedido em 2023: <https://www.nature.com/articles/s41598-019-55981-3>

Daval, M. & Pierre H. 1989. “La Singularité et le Rôle de la Musique dans l’Affirmation de l’identité des Manouches d’Alsace”. In : *Tziganes : Identité, Évolution*. Paris: Syros Alternatives.

Davies, M.E., Madison, G., Silva, P., & Gouyon, F. 2013. “The effect of microtiming deviations on the perception of groove in short rhythms”. In: *Music Perception*, 30, p. 497-510. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/mp.2013.30.5.497>

Dawe, K. 2016. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. London & New York: Routledge.

Dawe, K. 2013. “Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture”. In: *Ethnomusicology Forum*, 22 (1), p. 1-25. DOI: 10.1080/17411912.2013.774158

Dawe, K. 2012. “The Cultural Study of Musical Instruments”. In: *The Cultural Study of Music*. Segunda edição. Nava York e Londres: Routledge.

Debut, V., Antunes, J., Marques, M. & Carvalho, M. 2016. “Physicsbased modeling techniques of a twelve string Portuguese guitar: a three-dimensional nonlinear time domain computational approach for the multiple strings/bridge/soundboard coupled Dynamics”. In *Applied Acoustics*, 108, p. 318.

Defrance, Y. 2007. “Distinction et identité musicales, une partition concertante”. In: *Cahiers d’ethnomusicologie*, 20. Genève: ADEM - Ateliers d’ethnomusicologie. Acedido em setembro de 2021.
<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/247>

Delaunay, C. 1982. *Django Reinhardt*. Cambridge: DaCapo Press

Delaunay, C. 1968. *Django mon frère*. Eric Losfeld Editeur: Le Terrain vague

Deléfine, S. 2016. *Atlas des Tsiganes – Les dessous de la question rom*. Paris : Aurement.

Digard J-P. 1999. “Entre le jazz et les gilia. Django Reinhardt”. In: *L’Homme - Revue Française d’Anthropologie*, 39(149). p. 203-208. Paris: École des hautes études en sciences sociales.

DiRicchardi, R. 2014. “*To be or not to be” Sinti, Gypsy and Romani*. Slovenia: Amazon Kindle Publishing.

DiRicchardi, R. 2010. *A crisis of identity Born as Sinto Gypsy, must I now become a Romani?* Arquivo pessoal. Ljubljana: Jesenice. Acedido em 2020:
https://www.academia.edu/31126473/A_CRISIS_OF_ETHNIC_IDENTITY_BORN_A_GYPSY_SINTO_MUST_I_NOW_BECOME_A_ROMANI

Divenyi PL. 2004. “The Times of Ira Hirsh: Multiple Ranges of Auditory Temporal Perception”. In: *Semin Hear*. Aug, 25(3), p. 229-239. DOI: 10.1055/s-2004-832857.

Dollê, M.P. 1980. *Les Tsiganes Manouches*. Strasbourg: Compo

Dollê, M. P. 1972. “La notion de pureté chez les tziganes manouches d’Alsace”. In: *Revue des sciences sociales de la France de l’Est*, 1, p. 148-154. Acedido em 2022.
www.persee.fr/doc/revss_0336-1578_1972_num_1_1_877

Dornel, L. 2012. *Du vagabond à l’étranger : les métamorphoses de la gémellité (France, XIXes)*. Université de Pau & des Pays de l’Adour. Acedido em 2021.

https://www.academia.edu/5832175/Du_vagabond_%C3%A0_l%C3%A9tranger_les_m%C3%A9tamorphoses_de_la_g%C3%A9mellit%C3%A9_France_XIXe_s

Dowd, T., Liddle, Kathleen & Nelson, J. 2004. "Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn's Music, and SkatePunk." In: *Music Scenes: Local, Trans-Local, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Dregni, M. 2018. "Brand of Gypsies: Django Reinhardt's Lifelong Affair with Selmer Guitars". In: *Guitar Player* website. Acedido em 2019.
<https://www.guitarplayer.com/guitaraficionado/brand-of-gypsies-django-reinhardts-lifelong-affair-with-selmer-guitars>

Dregni, M. 2008. *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*. New York: Oxford University Press.

Dregni, M. 2004. *Django: the life and music of a Gypsy legend*. New York: Oxford University Press.

Duffy, M. 2014. "The Emotional Ecologies of Festivals". In: *The Festivalization of Culture*. Burlington: Ashgate

Dutronic, T. 2007. *Comme un Manouche sans Guitarre*. CD: Universal Music.

Eidsheim, N. S. 2019. *Race of Sound - Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. London: Duke University Press.

Elejabarrieta, M., Ezcurra, A. & Santamaria, C. 2002. "Coupled Modes of the Resonance Box of the Guitar". In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 111, p. 2283-92. DOI:10.1121/1.1470163.

Elejabarrieta, M., Ezcurra, A. & Santamaria, C. 2000. "Evolution of the vibrational behavior of a guitar sounboard along successive construction phases by means of the modal analysis technique". In: *The Journal of the Acoustical Society of America*. 108. DOI:369-78. 10.1121/1.429470.

Elie, B. 2012. *Caractérisation vibratoire et acoustique des instruments à cordes - Application à l'aide à la facture instrumentale*. Tese de Doutoramento. Université du Maine.

Everest, F.A. 2001. *The Master Handbook of Acoustics*. New York: McGraw-Hill.

Faure E., Amalfitano M., Grégori J. & Etori D. 2021. *Des caravanes aux pavillons*. Strasbourg : Lupovino.

Faure, E. 2016. *Polygone en force*. Edição: Jérôme Do Bentzinger

- Fernando, N. 2007. “La construction paramétrique de l’identité musicale”. In: *Cahiers d’ethnomusicologie*, 20, p. 39–66. Genève : ADEM - Ateliers d’ethnomusicologie. Acedido em 2021: <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/250>
- Filhol, E., Hubert, M. C., Doulut, A. & Bonin, G. 2018. “ L’internement des Nomades en France 1939-1946”. In: *Musée De L’Histoire De L’immigration*. Acedido em 2020: <https://www.histoire-immigration.fr/agenda/2018-03/l-internement-des-nomades-en-france>
- Fournier, L. S. 2019. “Traditional Festivals: From European Ethnology to Festive Studies.” In: *Journal of Festive Studies* 1, no.1. <https://doi.org/10.33823/jfs.2019.1.1.21>
- French, M. & G. Bissinger. 2001. “Testing of acoustic stringed musical instruments—an introduction”. In: *Experimental techniques*, 25 (1), p. 4043. DOI: 10.1111/j.1747-1567.2001.tb00007.x
- French, M. R. 2012. *Technology of the Guitar – Theory and Practice*. New York: Springer.
- French, M. R. 2009. *Engineering the Guitar – Theory and Practice*. New York: Springer.
- Frith, S. 2000. “The Discourse of World Music”. In: *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, p. 305-322, ed. Georgina Born & David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press.
- Fromm, E. 2008. *To have or to be?* Primeira edição de 1976. New York: Continuum.
- Foog, R. 2005. *Django Reinhardt: Know the Man, Play the Music*. Londres: Backbeat Books.
- Fournier, L. S. 2019. “Traditional Festivals: From European Ethnology to Festive Studies.” In: *Journal of Festive Studies* 1, p. 11–26. <https://doi.org/10.33823/jfs.2019.1.1.21>
- Frühauf, J., Kopiez, R., & Platz, F. 2013. “Music on the timing grid: The influence of microtiming on the perceived groove quality of a simple drum pattern performance”. In: *Musicae Scientiae*, 17(2), p. 246–260. <https://doi.org/10.1177/1029864913486793>
- Fry, A. 2016. “That Gypsy in France – Django Reinhardt’s Occupation Blouze”. In: *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Gatlif, T. 2002. *Swing*. Filme. Éditions Montparnasse.
- Gatlif, T. 1993. *Latcho Drom*. Filme. K.G. Productions
- Gell, A. 1998. *Art and Agency*. Oxford: Claredon Press.

- Gil & Jazz Interviews. 2022. *Roger Chaput, des bals musette à Django Reinhardt*. Acedido em 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=iXwZjT-G1gY>
- Gilroy, P. 2000. *Against Race – Imagining Political Culture beyond the Color Line*. Library of Congress Cataloging in Publication Data.
- Givan, B. 2010. *The Music of Django Reinhardt*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Givan, B. 2004. “Djangos Tiger: From jazz-to-Jazz Manouche”. In: *Current Musicology*, 98, p. 7-40. New York: Columbia University.
- Givan, B. 2002. “Discontinuity in the Music of Django Reinhardt”. In: *Current Musicology*, 71/73, p. 232-275. New York: Columbia University.
- Givone, D. 2009. *La Guitare Manouche*. Paris: Rébillard.
- Goldberg, David Theo. 1993. *Racist Culture*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.
- Gomes, V.P. 1999. *A Gênese da Compreensão do Objeto Cultural em Karl Mannheim*. Tese de Mestrado. UNICAMP.
- Gore, T. 2011. “Wood for Guitars”. In: *Journal of the Acoustical Society of America*, 129, p. 2519. <https://doi.org/10.1121/1.3588331>
- Graeff, N. 2020. “Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira”. In: *Revista Claves*. Consultado em junho de 2021: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves>
- Green, L. 2002. *How Popular Musicians Learn - A Way Ahead for Music Education*. London: Ashgate.
- Greenhill, P. & Fehr, M. 2014. “Folklorama, Brommtopp et politique Mise au point sur les rituels et festivals postcoloniaux dans le Manitoba”. In: *Cahiers d’ethnomusicologie*, 27, *Festivalisation(s)*. Genève : ADEM - Ateliers d’ethnomusicologie Acedido em 2023: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>
- Guitare Jazz Manouche Website. Acedido em 2022: <https://guitarejazzmanouche.com/>
- Guitaremag. 2017. *Jean Barault Luthier*. Canal Youtube. Acedido em 2021 https://www.youtube.com/watch?v=ILyT_p4oDSs
- Harré, R. 2002. “Material objects in social worlds”. In: *Theory, Culture and Society*, 19(5/6): p. 23–33. <https://doi.org/10.1177/026327640201900502>
- Hennig, H., Fleischmann, H. & Geisel, T. 2012. “Musical rhythms: The science of being slightly off”. In: *Physics Today*, 65(7), p. 64-65. <https://doi.org/10.1063/PT.3.1650>

Hennig H., Fleischmann R., Fredebohm A., Hagmayer Y. & Nagler J. 2011. "The Nature and Perception of Fluctuations in Human Musical Rhythms". In: *PLoS ONE*, 6(10). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0026457>

Henrique, L. 2014. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Henriques, J. 2011. *Sonic Bodies*. New York: The Continuum International Publishing Group.

Hill, T.J.W. & Richardson, B.E. & Richardson, S.J.2004. "Acoustical Parameters for the Characterisation of the Classical Guitar". In: *Acta Acustica united with Acustica*, 90, p.335-348.

Hitchins, R. 2013. "Rhythm, Sound and Movement: The Guitarist as Participant-Observer in Jamaica's Studio Culture". In: *Ethnomusicology Forum*, 22(1), p. 27-48. <https://doi.org/10.1080/17411912.2013.768024>

Hobsbaw & Ranger. 1983. *The invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press.

Hodgson, T. 2014. "Le mela de Bradford ». In : *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, *Festivalisation(s)*". Acedido em 2023:
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>.

Holo, B. 2012. *Bob Holo quick course on gypsy jazz guitar setup*". Video no Youtube. Acedido em 2020:
https://www.youtube.com/watch?v=q4AsILK_kH8&ab_channel=patrus53

Holt, D. B. 2004. *How Brands Becomes Icons: The Principle of Cultural Branding*. Harvard Business School Press.

Holt, F., & Wergin, C. 2008. "Sounding Ethnography: Mutuality and Diversity in Musical Life". *Paper presented at Experiencing Mutuality and Diversity - European Association of Social Anthropology*, Ljubljana, Slovenia. Acedido em 2022.
<https://forskning.ruc.dk/en/publications/sounding-ethnography-mutuality-and-diversity-in-musical-life>

Holt, F. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Hooker, L. 2008. "Performing the old world, embracing the new: Festivalization, the carnivalesque, and the creation and maintenance of community in north american hungarian folk music and dance camps". In: *Hungarian Studies*, 22, p. 89-101.

Hooker, L. 2007. "Controlling the Liminal Power of Performance: Hungarian Scholars and Romani Musicians in the Hungarian Folk Revival". In: *twentieth-century music*, 3/1, p. 51–72. United Kingdom: Cambridge University Press.

- Horowitz, M. 2008. *Gypsy Rhythm*. Seattle: DjangoBooks.
- Howes, D. 1991. "Sensorial anthropology". In: *The varieties of sensory experience: a sourcebook in the anthropology of the senses*, p. 167–91., ed. D. Howes. Toronto: University of Toronto Press.
- Huang, J., Patil, K., Baqersad, J. & Ludwigsen, D. 2016. "Extracting vibration characteristics of a guitar using finite element, modal analysis, and digital image correlation techniques". In: *Journal of the Acoustical Society of America*. DOI: 140.3211-3212. 10.1121/1.4970111.
- Ingold, T. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. New York and London: Routledge
- Inta, R. A. 2007. *The acoustics of the steel string guitar*. Tese de Doutorado. Sidney: University of South Wales.
- Intelisano, G. 2017. *Mario Maccaferri un liutaio fra Cento, Parigi e New York a luthier in Cento, Paris and New York*. Bolonha: Tipografia Bagnoli 1920. Acedido em 2022: <https://www.alessandromaccaferri.it/wp-content/uploads/2020/03/Mario-Maccaferri.pdf>
- Jackson, J. H. 2002. "Making Jazz French: The Reception of Jazz Music in Paris, 1927-1934 » In: *French Historical Studies*, 25 (1), p. 149-170. Duke University Press.
- Jalard, M-C. 1959. "Django et l'école tzigane du jazz". In: *Les Cahiers du Jazz*, 1, p. 54– 73.
- Jansson, E. 2002. *Acoustics for violin and guitar makers*. Acedido em 2023: <https://www.speech.kth.se/music/acviguit4/part6.pdf>
- Jansson & Niewczyk. 1999. On the acoustics of the violin bridge or body hill. In: *Catgut Acoustical Society Journal*, 3(7), p. 23-27.
- Jansson, E. V. 1983. "Function, Construction and Quality of the Guitar". *Comunicação apresentada em seminário organizado pelo Committee for the Acoustics of Music*. Royal Swedish Academy of Music, 38.
- Jansson, E.V. 1971."A Study of Acoustical and Hologram Interferometric Measurements of the Top Plate Vibrations of a Guitar". In: *Acta Acustica united with Acustica*, 25, p. 95-99. European Acoustics Association.
- Johnson, H. M. 1995. "An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning". In: *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 26(3), p. 257–269.
- Johnson, B. 2017. "Bring up the Bodies: Cognitive Agency in Jazz". In: *First national conference of the Australasian Jazz and Improvisation Research Network*: Melbourne. Consultado em 2020: <https://ericmyersjazz.com/essays-9>

Johnson, M. & Lakoff, G. 2011. "Metaphors we Live By". In: *The Production of Reality* 5th ed. London. SAGE Publications Ltd.

Johnson, M. 1987. *The Body in the Mind*. London: The University of Chicago Press.

Johnson, M. & Lakoff, G. 1980. *Metaphors we Live By*. London. The University of Chicago Press.

Johnson, M. & Lakoff, G. 1980. "The Metaphorical Structure of the Human Conceptual System". In: *Cognitive Science*, 4, p. 195-208. DOI: 10.1207/s15516709cog0402_4

Jones, A. 2007. *Memory and Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Juang, J. 1994. *Applied System Identification*. New Jersey: PTR Prentice-Hall, Inc.

Keil, C. & Feld, S. 1994. *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press.

Kilchenmann L. & Senn O. 2015. "Microtiming in Swing and Funk affects the body movement behavior of music expert listeners". In: *Front Psychol*, 20(6), p. 1232. DOI: 10.3389/fpsyg.2015.01232.

Kopytoff, I. 1986. "The cultural biography of things: commoditization as process". In: *The Social Life of Things-Commodities in cultural perspective*, p. 64-92. Cambridge: Cambridge Press. DOI:10.1017/CBO9780511819582.004

Kotarba, J. A. & Vannini, P. 2009. *Understanding Society through Popular Music*. New York: Routledge.

Kvifte, T. 2008. "What is a musical instrument?" In: *Svensk Tidskrift for Musikforskning*. Acedido em 2021:
https://www.researchgate.net/publication/234037743_What_is_a_musical_instrument

Lagrène, B. 2002. *Gypsy Project and Friends*. CD : Dreyfus Jazz.

Lamanit, E. C. 2009. "Fils du Vent de l'Histoire : Une autre approche sur l'histoire de la migration des ancêtres des Rroms, Sinté et Kalé". In : *Etudes Tsiganes*, 39/40. Paris: FNASAT.

Latour, B. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press.

Lave, J. & Wenger, E. 1991. *Situated Learning Legitimate - Peripheral Participation*. New York: Cambridge University Press

Laville, Y. 2014. "Festivalisation ? Esquisse d'un phénomène et bilan critique". In: *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, *Festivalisation(s)*. Genève : ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie. Acedido em 2023:
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>

Lee, N., Chaigne, A., Smith III, J. & Arcas, K. 2007. "Measuring and Understanding the Gypsy Guitar". In: *Proc. of the Int. Symposium on Musical Acoustics (ISMA07)* Barcelona.

Leeman, M. & Pieter J-M. 2014. "Music perception and embodied music cognition". In: *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*. Ed. Lawrence Shapiro. London and New York: Routledge.

Leguidcoq, P.1983. *La Guitare Manouche*. Paris: Salabert.

Legrand, A. 2015. "Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz". In: *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 16(1-2), p. 77–84. DOI: 10.7202/1039614ar

Le Jean, B. 2013. *Les Fils du vent*. Filme

Lerossignol, B. 2012. *Quand dire, c'est être! Anthropologie de la parole au sein de la communauté Manouche*. Tese de Doutorado. Université Bordeaux 2.

Lie, S.B. 2021. *Django generations*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lie, S. B. 2020. "Music That Tears You Apart: Jazz manouche and the Qualia of Ethnorace". In: *Ethnomusicology*, 64(3), p. 369-393.
Doi :10.5406/ethnomusicology.64.3.0369

Lie, S. B. 2019. "Genre, Ethnoracial Alterity, and the Genesis of jazz manouche." In: *Journal of the American Musicological Society*, 72 (3), p. 665-718. DOI: 10.1525/jams.2019.72.3.665

Lie, S. B. 2018. "Rich Theory: Mandino Reinhardt on Jazz Manouche in Alsace". In: *Jazz & Culture*, 1, p. 104-121. Champaign: University of Illinois Press.

Lie, S. B. 2017. *The cultural politics of Jazz Manouche and Roma representation in France*. Tese de Doutorado. New York University.

Liégeois, J-P. 1994. *Roma, Tsiganes, Voyageurs*. Strasbourg: Conseil de l'Europe

Lorca, F. G. 2010. *Juego y Teoria del Duende*. Barcelona: Nortedur.

Lortat-Jacob, B. 2008. "La clef d'écoute Polyphonies vocales de Sardaigne entretien avec Bernard LortatJacob". In : *Revue Audiovisuelle et Multimedia d'Analyse Musicale*, 3. Paris: Musimédiane. Acedido em 2018:
<http://www.musimediane.com/numero3/lortat/lortat01.html>

Lortat-Jacob, B. 2000. "Musiques du monde : le point de vue d'un ethnomusicologue". In: *Trans, revista transcultural de Música*. Acedido em 2021:
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/242/musiques-du-monde-le-point-de-vue-dun-ethnomusicologue#top>

Lortat-Jacob, B. 1996. "La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique... Une réponse à Jean Jacques Nattiez". In : *EM – Annuario degli Archivi di Etnomusicologia*, v.IV, p.165-183.

Maia, N. & Silva, J. 1997. *Theoretical and experimental modal analysis*. Research studies press Ltd.

MacDonald, A. 2018. *Jazz Manouche and Reflexivity: An Improvising Musician's Emerging Music Therapist Identity*. Tese de Mestrado. Concordia University (Montreal).

Marchessou, Ag. 2018. *Altérité en Terre Hexagonale: Le Français d'un quartier Plurilingue Strasbourgeois*. Acedido em 2021: <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/32/MARCHESSOU.pdf>

Marchot, G. 2020. *Les indésirables: Tome 1, Les camps d'internes civils Français et Etrangers 1939-1946*. Aix en Provence: l'Association philatélique du Pays d'Aix.

Martin, C. 1994. "Rencontre avec Dorado Schmitt". In: *Études tsiganes*, 1. Paris: FNASAT.

Martin, D. 1998. "Innovation and the Development of the Modern Six-String Guitar". In: *The Galpin Society Journal*, 51, p. 86-109. Galpin Society Stable. <https://www.jstor.org/stable/842762>

Martin, D-C. 2020. *Plus que de la Musique... » Musiques, Sociétés et Politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud*. Guichen: Éditions Mélanie Seteun. Versão Ebook.

Marshall, K. 1985. "Modal analysis of a violin". In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 77, p. 695-709. <https://doi.org/10.1121/1.392338>

Mayer, N., Michelat G., Tiberj V. & Vitale., T. 2014. "Le regard des chercheurs sur les phénomènes de racisme: un refus croissant de l'autre". In: *La lutte contre le racisme, l'antisémitisme et la xénophobie*, p. 155-208. Paris: La Documentation française.

McGuinness, A. 2005. *Microtiming deviations in groove*. Tese de Mestrado. Australian National University.

Mediateque de Vincennes. 2007. *Le Jazz Manouche*. Documento explicativo. Acedido em 2019: <https://www.acim.asso.fr/2008/01/le-jazz-manouche/>

Mehrstein D. 2002. *Point de départ – Dino Mehrstein Quartet*. CD.

Meier, L. M. 2015. "Popular music making and promotional work inside the "new" music industry". In: *The Routledge Companion to the Cultural Industries*. New York: Routledge.

Meinel, E. & Jansson, E. V. 1991. *On the influence of the neck on the guitar body vibrations*. In: *STL-QPSR*, 32 (4), p. 11-18.

- Messina, B. 2014. “Tristes topiques Un point de vue festivaesque”. In: *Cahiers d’ethnomusicologie*, 27, *Festivalisation(s)*. Genève : ADEM - Ateliers d’ethnomusicologie. Acedido em 2023:
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>
- Mihălcică, M., Stanciu, M.D. & Vlase, S. 2020. “Frequency Response Evaluation of Guitar Bodies with Different Bracing Systems”. In: *Symmetry* 2020, 12, p. 795.
<https://www.mdpi.com/2073-8994/12/5/795#cite>
- Miller, D. 2003. “Artefacts and the meaning of things”. In: *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres e Nova York: Routledge.
- Miller, D. & Tilley, C. 1996. “Editorial”. In: *Journal of Material Culture*, 1, p. 5–14.
- Mission Régionale d’autorité Environnementale. 2021. *Avis délibéré sur le projet de renouvellement urbain du quartier du Neuhof à Strasbourg (67) porté par l’Eurométropole de Strasbourg*. Acedido em 2022:
<https://www.mrae.developpement-durable.gouv.fr/IMG/pdf/2021apge29.pdf>
- Molino, J. 1975. “Fait musical et sémiologie de la musique”. In: *Musique en Jeu*, 17, p. 37-62.
- Molino, J. 1990. “J. A. Underwood, and Craig Ayrey. ” In: *Music Analysis*, 9 (2), p.105-56. Acedido em 2020. DOI:10.2307/854225.
- Monson, P. 2013. *Django’s Caravan: The Journey of the Gypsy King*. Acedido em 2018:
<https://digitalcommons.calpoly.edu/musp/52/>
- Moore, B. C.J. 2014. “Psychoacoustics”. In: *Springer Handbook of Acoustics*. New York: Springer.
- Moreau Gaudry, L. 2016. *Analyse Acoustique Historiquement Informée De L’Interprétation Musicale au Piano*. Tese de Mestrado. ATIAM. Paris: Universidade Sorbonne.
- Narváez, P. 2001. “Unplugged: Blues Guitarists and the Myth of Acousticity”. In: *Guitar Cultures*. NY: Berg.
- Nattiez, J-J. 2002. “Musique, esthétique et société”. In: *L’Homme - Revue Française d’Anthropologie*, 161. Paris: École des hautes études en sciences sociales.
<http://journals.openedition.org/lhomme/142> ;DOI :<https://doi.org/10.4000/lhomme.142>
- Nettl, B. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nolan, R. & Meader, P. 2000. *Gypsy Jazz Songbook*. Nolan Publications.
- Oehler, A. 1996. *Die Ballade von Schnuckenack Reinhardt*. Filme documental.78 min.

- Olivera, M. 2015. "Roma and Gypsies in France: Extent of the Diversity versus Permanence of Public Policies". In: *Virtual Citizenship? Roma Communities, Inclusion Policies*. Milan: McGraw-Hill.
- Ong, W. 1982. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London: Methuen.
- Paiva, G. O. 2017. *Vibroacoustic Characterization and Sound Synthesis of the Viola Caipira*. Tese de Doutorado. Université du Maine.
- Pasqualino, C. 2008. *Flamenco gitan*. Paris: CNRS Editions.
- Pasqualino, C. 2005. "Écorchés vifs". In: *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 17, p. 51-69. <https://doi.org/10.4000/span.667>
- Paté, A., Le Carrou, J-L. & Fabre, B. 2015. "Modal parameter variability in industrial electric guitar making: Manufacturing process, wood variability, and lutherie decisions". In: *Applied Acoustics* 96, p.118-131. Acedido em 2019: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0003682X15001085>
- Patil, Baqersad, Ludwigsen & Dong. 2016. "Extracting vibration characteristics of a guitar using finite element, modal analysis, and digital image correlation techniques". In: *Proceedings of Meetings on Acoustic*: Honolulu: Acoustical Society of America. Acedido em 2019: <https://asa.scitation.org/doi/abs/10.1121/2.0000465>
- Perry, I. 2014. *Sound radiation measurements on guitars and other stringed musical instruments*. Tese de Doutorado. Cardiff University.
- Piasere, L. 2011. *Roms: Une Histoire Européenne*. Montrouge: Bayard
- Pinto D. 1996. "A New Jewish Identity for post-1989 Europe". In: *JPR policy paper*.
- Pischler, R. 2009. "La pompe Manouche". In: *Le sociographe*, 28, p. 103-105. DOI 10.3917/graph.028.0103
- Plésiat, M. 2010. *Les Tsiganes- Entre nation e négation. Tome I*. Paris: L'Harmattan.
- Porcello, T. 2004. "Speaking of Sound: Language and Professionalization of Sound Recording Engineers". In: *Social Studies of Science*, 34(5), p. 733-758. London: SSS e SAGE Publications.
- Poueyto, JL. 2016. "Expérience et éducation, l'exemple des Manouches". In: *Prendre en compte le corps et l'origine socioculturelle dans les apprentissages* : RETZ.
- Poueyto, JL. 2015. "Loin de Django, la musique des Manouches de Pau". In: *Gradhiva*, 21, p. 182-205. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2977>
- Poueyto, J. 2014. "Les écritures discrètes des Manouches ». In : *Roms, Tsiganes, Nomades : Un malentendu européen*. Paris: Editions Karthala.

DOI:10.3917/kart.coqu.2014.01.0551.

Poueyto, JL. 2012. “Un patrimoine culturel très discret: le cas des Manouches”. In: *Terrain*, 58, p. 130-143. <https://doi.org/10.4000/terrain.14707>

Prefeitura do Bas-Rhin. 2005. *Fiche ORIV- Volet Gens du voyage*. Acedido de 2021: https://www.basrhin.gouv.fr/content/download/29129/199827/file/FICHE_ORIV_mieux_connaître_les_gens_du_voyage_en_Alsace.pdf

Prögler, J. A. 1995. “Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section”. In: *Ethnomusicology*, 39(1), p. 21–54. <https://doi.org/10.2307/852199>

Quintavalla, M., Gabrielli, F., & Canevari, C. 2022. “The Acoustics of Traditional Italian Mandolins and Their Relation with Soundboard Wood Properties”. In: *International Journal of Wood Culture*, 2(1-3), p. 1-18. DOI:10.1163/27723194-bja10001

Régnier, G. 2021. *Django Reinhardt: un musicien tzigane dans l'Europe nazie*. Paris: L'Harmattan.

Reinhardt, S. 1969. *Musik Deutscher Zigeuner* (Schnuckenack Reinhardt Quintett). CD.

Reyniers, A. 2021. “La musique, c’est ma vie. Portrait d’une femme manouche”. In: *Études Tsiganes*, 70/71, p. 298-303. Éditions FNASAT.

Reyniers, A. 2015. “L’univers des musiques tsiganes”. In: *Études Tsiganes*, 54/55, p. 4 - 19. Éditions FNASAT.

Reyniers, A. 1992. *La roue et la pierre. Contribution anthropo-historique à l'étude de la production économique et sociale d'une communauté tzigane*. Tese de Doutoramento. Paris V, Sorbonne.

Reyniers, A. 1990. “L’installation des Sinti dans les Vosges du Nord au XIX^e siècle ». In : *Études tsiganes*, 36, p. 38-57. Éditions FNASAT.

Richardson, B. 2002. “Simple models as a basis for guitar design”. In: *Catgut Acoustica Society Journal*, 4(5), p. 30–36. Dallas: CAS.

Richardson, B. 1994. “The Acoustical Development of the Guitar”. In: *Catgut Acoustica Society Journal*, 2 (5), p. 1–10. Dallas: CAS.

Richardson, B. 1982. *A physical investigation into some factors affecting the musical performance of the guitar*. Tese de Doutoramento. University of Wales.

Richardson, S. J. 2001. *Acoustical Parameter for the Classical Guitar*. Tese de Doutoramento. Glasgow: University of Wales.

Richins, M. L. 1994. “Valuing things: The public and private meanings of possessions”. In: *Journal of Consumer Research*, 21(3), p. 504-521. Oxford University Press.

Richins, M. L. 1994. "Special possessions and the expression of material values". In: *Journal of Consumer Research*, 21(3), p. 522-533. Oxford University Press.

Roberts, W. H. 2015. *Physics and psychoacoustics of plucked string instruments*. Tese de Doutorado. Cardiff University.

Roda, P. A. 2008. *Sensual objects: "musical instrument" as a type of human/non-human relationship*. Web Site. Acedido em 2021.
<http://www.columbia.edu/~sf2220/TT2008/web-content/Pages/Allen.html>

Roda, P. A. 2007. *Toward a New Organology: Material Culture and the Study of Musical Instruments*. Material World. Web Site. Acedido de 2021:
<https://materialworldblog.com/2007/11/toward-a-new-organology-material-culture-and-the-study-of-musical-instruments/>

Romane & Sebastian, D. 1993. *Gypsy Jazz*. Paris: Editions Paul Baucher / Arpège.

Ronström, O. 2014. "Festivals et festivalisations". In: *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, *Festivalisation(s)*. Genève: ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie. Acedido em 2023:
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>

Rosemberg, S. 2011. *Rosemberg Academy*. Acedido em 2019:
<http://rosenbergacademy.com/>

Rossing, T. 2014. *Springer Handbook of Acoustics*. New York: Springer

Rossing, T. 2010. *The Science of String Instruments*. New York: Springer.

Rouget, G. 1996. *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*. Paris, CNRS Éditions.

Russell, D., Titlow, J. P. & Ya-Juan, B .1999. "Acoustic monopoles, dipoles, and quadrupoles: An experiment revisited". In: *American Journal of Physics*, 67, p. 660-664.
<https://doi.org/10.1119/1.19349>

Russel, D. 1998. *Modal Analysis of an Acoustic Folk Guitar*. Penn State College of Engineering. Acedido em 2020:
<https://www.acs.psu.edu/drussell/guitars/hummingbird.html>

Rüthers, M. 2014. "Quand le Balkan beat pulse et le klezmer gémit Les festivals de musique tzigane et juive". In: *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, *Festivalisation(s)*. Genève : ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie Acedido em 2023:
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>

Salgues, Y. 2010. "La Légende de Django Reinhardt". In: *Jazz Magazine Jazzman*, 610, p. 3-24.

Sànches, C. 2014. *Paco de Lucia: la busqueda*. Filme (documentário). Ziggurat Films.

Savey, P. 2007. *Les Enfants de Django : Le Jazz sans Tambour ni Trompette*. Filme, Zycopolis Productions.

Scalici, G. 2019. *Healing the Individual, Healing the Community Shamanic Rituals and Funerals of the Wana People of Morowali*. Tese de Doutoramento. Durham University.

Schaeffer, P. 1966. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Éditions du Seuil

Schaeffner, A. 1968. *Origine des Instruments de Musique*. Edição numérica: <http://classiques.uqac.ca/>

Scherrer, B. 2013. *Physically informed indirect acquisition of instrumental gestures on the classical guitar: Extracting the angle of release*. Tese de Doutoramento. McGill University.

Severi, C. 2002. “Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language”. In: *Social Anthropology*, 10, p. 23-40. European Association of Social Anthropologists. DOI: 10.1017/S0964028202000034

Shelemay, K. 2018. *Hearing Geography in Motion: Processes of the Musical Imagination in Diaspora*. <https://doi.org/10.1215/9780822371564-003>

Shelemay, K. 2011. “Musical Communities: Rethinking the Collective in Music”. In: *Journal of the American Musicological Society*, 64, p. 349-390. DOI.10.1525/jams.2011.64.2.349.

Shepherd, M., Hambric, S. & Wess, D. 2014. “The effects of wood variability on the free vibration of an acoustic guitar top plate”. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 136, p. 357-361. <https://doi.org/10.1121/1.4898740>

Silverman, C. 2014. “Balkan Roma Culture, Humans Rights, and the State: Whose Heritage?” In: *Cultural Heritage in Transit: Intangible Rights as Human Rights*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Silverman, C. 2007. “Trafficking in the Exotic with ‘Gypsy’ Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and ‘World Music’ Festivals”. In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Skudrzyk, E. 1980. “The mean-value method of predicting the dynamic response of complex vibrators”. In: *Journal of the Acoustical Society of America*, 67, p.1105–1135. <https://doi.org/10.1121/1.384169>

Small, C. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.

- Soliman, T. & Glenberg, A. 2014. “The Embodiment of Culture”. In: *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*. Ed. Lawrence Shapiro. London and New York: Routledge.
- Spiegel, R. 2016. *The Selmer Maccaferri Guitar and Gypsy Jazz*. Conference Paper. Acedido em 2018: <https://www.researchgate.net/publication/315762709>
- Stanciu, M.D., Vlase, S. & Marin, M. 2019. “Vibration Analysis of a Guitar considered as a Symmetrical Mechanical System ». In: *Symmetry*, 11, p. 727. <https://www.mdpi.com/2073-8994/11/6/727#cite>
- Stanciu, M., Curtu, I. & Mocanu, T. 2014. “Mechanical Behavior of Guitar Neck under Simple Bending Stress Analyzed with Finite Elements Method”. In: *Applied Mechanics and Materials*, 658, p. 225 - 230.
- Stanciu, M.D & Curtu, I. 2012. *Dinamica Structurii Chitarei Clasice*. Braşov: Editura Universitatii Transilvania Din Braşov.
- Stephan, J. 2019. *Gypsy Guitar Academy*. Acedido em 2019: <https://gypsyguitaracademy.com/>
- Stern, J. 2003. *The Audible Past - Cultural Origins of Sound Reproduction*. London: Duke University Press.
- Stock, J. 2008. “New Directions in Ethnomusicology: Seven themes toward disciplinary renewal”. In: *The New (Ethno)Musicologies*. Lanham: The Scarecrow Press, INC.
- Stoever, J. L. 2016. *Sonic Color Line - Race and the Cultural Politics of Listening*. New York: New York University Press.
- Stoichiță, V. A. & Brabec de Mori, B. 2017. “Postures of listening”. In: *Terrain Symposia and Debates*. <https://doi.org/10.4000/terrain.16418>
- Stoichiță, V. A. 2008. *Fabricants d’émotion – Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*. Nanterre : Société d’ethnologie.
- Stokes, M. 2012. “Globalization and the Politics of World Music”. In: *The Cultural Study of Music*. Segunda edição. Nava York e Londres: Routledge.
- Strajnar, J. 1987. “Quelques remarques concernant la documentation des instruments et de la musique instrumentale populaire”. In: *Contributions to the Study of Traditional Musical Instruments in Museums*. Bratislava: Slovenske narodne mtlzeum
- Sweers, B. 2014. “Newport et au-delà Discours sur la mythologie des festivals”. In: *Cahiers d’ethnomusicologie, 27, Festivalisation(s)*. Genève : ADEM - Ateliers d’ethnomusicologie. Acedido em 2023. <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>

Taussig, M. 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.

Taylor, T. D. 2014. "Fields, Genres, Brands, Culture". In: *Theory and Critique*, 55(2), p. 159-174. DOI: 10.1080/14735784.2014.897242

Taylor, T. D. 2014. "Les festivals de musiques du monde La diversité comme genre". In: *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, *Festivalisation(s)*. Genève : ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie. Acedido em 2023.
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>

Tello, J. F. 2014. *Les gens du voyage et leur place en France*. M2 Droits de l'Homme Droit Européen de Minorités. Université de Strasbourg.

The Guitar Channel Website. Acedido em 2022: <https://theguitarchannel.biz>

Thomas, N. 1991. *Entangled objects: Exchange, material culture, and colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Toynbee, J. 2000. *Making popular Music - Musicians, Creativity and Institutions* London: Arnold.

Tresch, J. & Dolan, E. 2013. "Toward a New Organology: Instruments of Music and Science". In: *Osiris: Music, Sound, and the Laboratory from 1750–1980*, p. 278-298. Chicago: The University of Chicago Press.

TschetweriKoff, A. & Jalard. 1960. "Musique tzigane et Tsiganes sur le marché du disque". In : *Etudes Tsiganes*, 6. Paris : FNASAT.

Tuzet, J-B. 2007. *Jazz Manouche : La grande aventure du swing gitan de Django Reinhardt à Tchavolo Schmitt...* Paris : Editions Carpentier.

Une Equipe du Bas Rhin. 1975. "Les Gitans en Alsace". In : *Monde Gitan*, 36. Paris: Imprimerie.

Ville de Strasbourg. 2015. *Contrat de Ville de l'Eurométropole de Strasbourg 2015-2020*. Acedido em 2021:
<https://www.strasbourg.eu/documents/976405/1563394/0/efb7d9ff-4939-03e5-f361-aa22b117daff>

Vuoskoski, J. K., Clarke, E. F. & DeNora, T. 2017. "Music listening evokes implicit affiliation". In: *Psychology of Music*, 45(4), p. 584–599.
<https://doi.org/10.1177/0305735616680289>

Wacquant, L. 2001. *Corps et âme - Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur* Marseille : Éditions Agone.

Williams, D. & Potokar, T. 2009. “Django’s Hand”. In: *British Medical Journal*, 339. <https://doi.org/10.1136/bmj.b5348>

Williams, P. 2015. “Cette chanson est pour vous, Madame...”. In: *L’Homme - Revue française d’anthropologie*. Paris: École des hautes études en sciences sociales. Acedido em 2020: <http://journals.openedition.org/lhomme/23909>. DOI : 10.4000/lhomme.23909

Williams, P. 2011. *Des Tsiganes en Europe*. Paris : Édition de la Maison des sciences de l’homme.

Williams, P. 2010. *Les Quatre vies posthumes de Django Reinhardt*. Marseille: Parenthèses.

Williams, P. 2000. “Un héritage sans transmission : le Jazz Manouche”. In : *Ethnologie française*, p. 409-422. Paris : PUF.

Williams, P. 1998. *Django*. Marseille : Parenthèses.

Williams, P. 1998. “Leçons de musique : guitare et langue chez les tsiganes en France”. In : *Recherche & Formation*, 27. *Les savoirs de la pratique : un enjeu pour la recherche et la formation*. p. 29-40 ; Acedido em 2019 : http://www.persee.fr/doc/refor_0988-1824_1998_num_27_1_1472

Woodhouse J. 2014. “The acoustics of the violin: a review”. In: *Rep Prog Phys*, 77(11). Doi: 10.1088/0034-4885/77/11/115901.

Woodhouse, J., Manuel, E., Smith, L., Wheble, A. & Fritz, C. 2012. “Perceptual Thresholds for Acoustical Guitar Models”. In: *Acta Acustica united with Acustica*, 98, p. 475-486. DOI: 10.3813/AAA.918531.

Woodhouse. J. 2005. “On the ‘bridge hill’ of the violin”. In: *Acta Acust. United Acust*, 91, p.155–65.

Woodward, I. 2007. *Understanding Material Culture*. London: SAGE.

Wertsch, J., Roediger III, & Henry L. 2008. “Collective memory: Conceptual foundations and theoretical approaches”. In: *Memory*. London: Psychology Press. DOI: 10.1080/09658210701801434

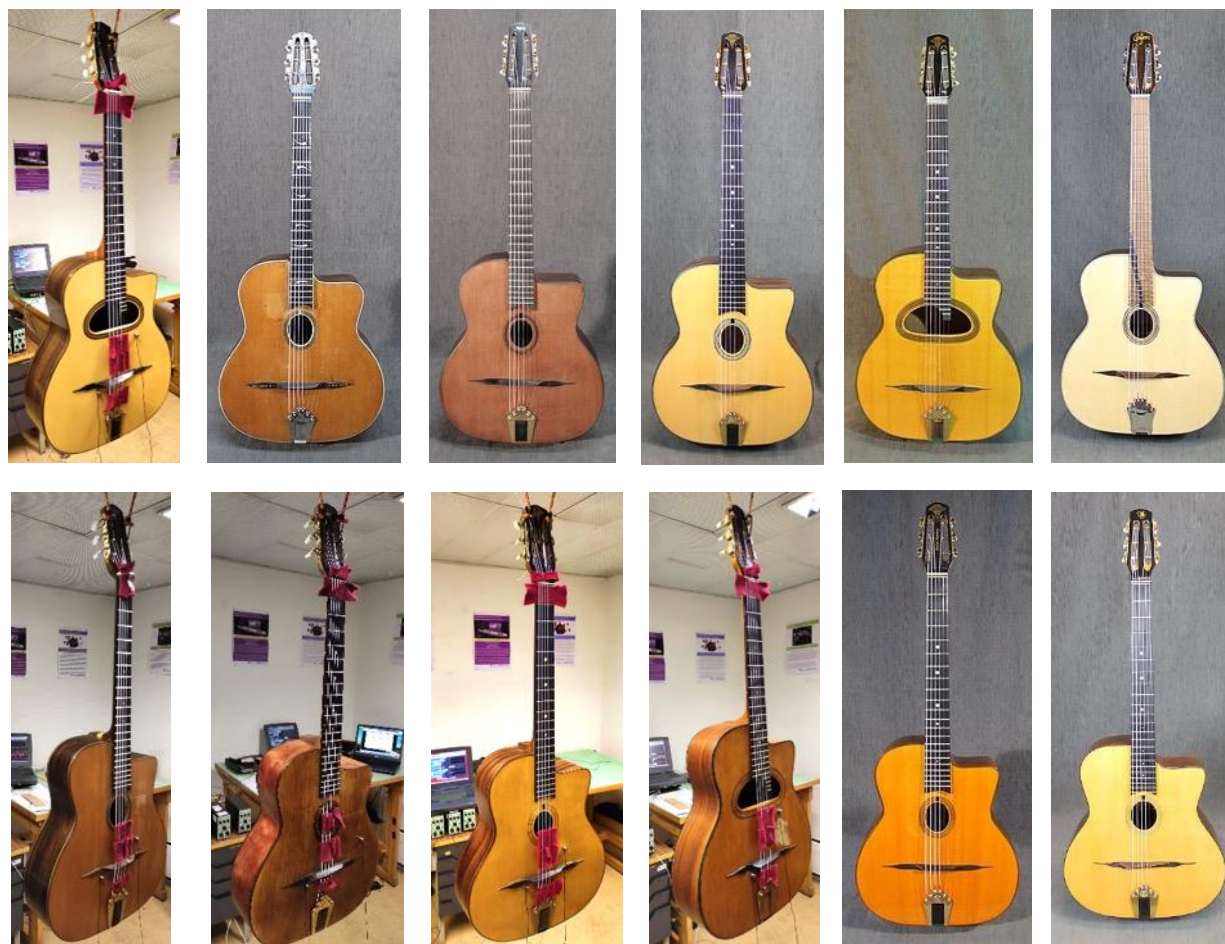
Wertsch, J. 2007. “Collective Memory”. In: *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wrembel, S. 2004. *Getting to Gypsy Jazz Guitar*. Fenton: MelBay.

Wright, H. 1996. *Acoustics and Psychoacoustics of the Guitar*. Tese de Doutoramento. Cardif: University of Wales.

Anexo I

Guitarras *Manouches* analisadas nos ensaios laboratoriais



De cima para baixo, da esquerda para direita: Altamira, Busato, Chez Jaquet, Dupont MD60, Dupont Vieille Reserve, Gaffiero AXCL, Gaffiero Original, Galato Angelo Debarre, Geronimo Mateos, Gitane D500, Leo Eimers e Olivier Marin.

Anexo II

Le Chinois

Chego à estação de Mulhouse e Sebastien já está a minha espera. Estatura baixa e encorpada, início dos 30 anos e os olhos puxados que lhe renderam a alcunha de “Chinês”. Vamos caminhando até um bar para beber algo e discutir. Eu contatei Sebastien alguns dias antes pelo Facebook para perguntar se poderíamos conversar, expliquei um pouco a minha pesquisa e ele disse que me ajudaria, porém gostaria de saber o que ele “ganharia” com isso. A conversa entrou em termos de uma espécie de negociação, o que me pareceu uma possibilidade natural na perspectiva de Sebastien. Qual a vantagem para ele de me oferecer seu tempo? Difícil explicar que com a tese eu não pretendia atingir dividendos e que não queria nada dele além de suas impressões sobre algumas temáticas, conversar sobre o som e sobre a guitarra.

Neste dia de verão, Sebastien havia me convidado para discutirmos “negócios” e na sequência vê-lo tocar em um evento na vila de Colmar. Sentamos em um pequeno bar e tivemos uma conversa onde Sebastien me disse que gostaria de tocar em Portugal e que ele esperava que eu conseguisse concertos para ele por lá. Nessa dimensão de negociação tentei ajudar Sebastien como pude, porém, esclareci minhas limitações práticas e financeiras. O montante necessário para deslocar um grupo da França à Portugal e pagar o cachê solicitado por Sebastien, seria considerado alto nos circuitos e locais alternativos de concertos que eu costumava fazer em Portugal, onde músicos ganham por volta de 50 euros por noite¹ e o salário mínimo em Portugal é a metade do francês. Após acertar nossos ponteiros², fomos até uma loja de instrumentos no centro de Mulhouse, a poucos metros do bar onde estávamos, para que Sebastien comprasse um jogo de

¹ Frequentemente nesses locais onde ocorrem os concertos, os músicos fazem duas ou mais entradas separadas por intervalos, o que costuma impossibilitar ao músico de tocar em dois locais na mesma noite. No ambiente do Fado em Alfama, porém, as vezes vemos músicos fazerem mais de uma casa de Fado, o que é possível graças à proximidade dos diferentes estabelecimentos.

² Eu efetivamente contatei pessoas que eu conhecia em Portugal, porém no momento que escrevi essas linhas esse contato não havia resultado em concertos para Sebastien.

cordas. Na loja fomos atendidos por um senhor que claramente conhecia Sebastien. O jogo de cordas custava 11 ou 12 euros e Sebastien estendeu a mão com uma nota de 10 euros, pedindo um desconto. Ao sair, Sebastien observou que era um absurdo o proprietário da loja não oferecer o desconto espontaneamente, visto a importância cultural que ele representava para a cidade.

*Sebastien parece ter bastante presente essa faceta do business, da negociação. Trabalha bastante na promoção de sua persona artística e “veste a camisa” de guitarrista Manouche autêntico na tradição de Tchavolo Schmitt, por quem tem grande admiração. No quadro atual de guitarristas Manouches na Alsácia, Sebastien “é” a presença da guitarra Manouche no Alto Reno. Com o seu projeto *Chinois & Friends*, faz discos e viaja a França tocando. No seu tipo de humor, caráter forte, força ao tocar os acordes da guitarra e forma de vestir - com as camisas coloridas e sapatos lustrados, sempre impecável nos concertos - Sebastien consegue transcender o que seria apenas um estereótipo de guitarrista Manouche e realmente “ser” esse personagem.*

Caminhamos até sua casa para que ele pudesse se preparar para o concerto. Lá conheci Heidi, sua esposa e cantora que o acompanha e Magnio Loeufer, guitarrista rítmico e filho do conhecido e virtuosístico guitarrista Yorgui Loeufer. Sebastien pediu que eu me apresentasse e eu improvisei uma fala dizendo quem eu era e tentando ser claro e simples sobre meu trabalho. Sentamos à mesa da cozinha deste apartamento no rés do chão do imóvel. Consistia de uma peça de cozinha e sala. De um lado, a sala com seu sofá, um quadro na parede também decorada por uma guitarra pendurada e um grande abajur dourado, uma pintura de Django sobre a estante onde também está pousada a TV. Do outro uma lareira, a pia, refrigerador e a mesa onde nos acomodamos. Sebastien me deu uma guitarra em mãos e tocamos um pouco. Foi o momento de Sebastien me olhar fixamente enquanto mostrava todo um repertório de truques que fazem parte da panóplia de recursos utilizados por guitarristas dessa região, particularmente popularizados no estilo de Tchavolo Schmitt. Glissandos, frases rápidas, repetições rápidas de motivos, sequências cromáticas tocadas a toda velocidade, e força, muita força. Sebastian toca realmente forte e com volume. Imagino que seria possível ouvi-lo na distância de um campo de futebol. Sebastien domina uma

série de recursos técnicos que impressionam o público trazendo um caráter quase circense para guitarra, especialmente no caso de músicas com andamentos rápidos. Alguns desses efeitos são exemplificados no vídeo na seguinte ordem: uma descida seguida por uma subida cromática, rolamentos de acorde, uma frase clichê e um motivo guitarrístico repetido por quatro compassos.



Após esse momento de demonstração, Sebastien foi se preparar e tive um momento de conversa com Heidi e Magnio. Do primeiro momento simpatizei com o ar doce e simpático de Heidi com seus cabelos longos e negros e grandes olhos que lembram uma criança e a risada e presença divertida de Magnio, um jovem de vinte anos com os cabelos penteados para trás com gel, barba e porte avantajado. Desde o primeiro momento que estive com esses três, frequentemente eles estavam a conversar em Romanês, sendo impossível para mim, por muitas vezes, saber do que falavam. As vezes são utilizadas algumas expressões em francês e lá era possível entender um pouco.

Quando já estava pronto, agora com seu cabelo também penteado para trás com gel, um pouco antes de partimos para a cidade de Colmar onde se realizaria o concerto, Sebastien quis me levar para conhecer o proprietário de uma cave de vinhos localizada em frente à sua casa onde ele faz a curadoria de eventos musicais. Sebastien me apresentou como um pesquisador vindo de fora e interessado no seu trabalho. Percebi que na ótica de promoção do seu trabalho era interessante me apresentar como alguém de fora pesquisando o jazz Manouche e que veio especialmente para vê-lo, pois isso sublinhava a sua importância no contexto dessa música, importância que despertaria inclusive interesse internacional. Assim sendo, essa situação se repetiu quando chegamos a Colmar para o concerto onde fui recebido como convidado.

Nesse dia no final do concerto e em meio aos agradecimentos listados no microfone, Sebastien inclusive mencionou minha presença. Percebi que Sebastien já começava a construir alguma expectativa de eu conseguir concertos ou de alguma forma favorecê-lo, o que por mim, não seria problema nenhum. Algum tipo de troca é comum no trabalho dos etnomusicólogos, especialmente os que

trabalham com músicos profissionais, eu só não estava certo de minhas possibilidades estarem à altura de suas expectativas.

Concertos

Em 2022 estive com Sebastien, Heidi e Magnio na ocasião de três eventos. O primeiro concerto em Colmar, acima mencionado, aconteceu na área exterior de um restaurante numa confraternização de formatura. O segundo aconteceu na cave de vinhos onde Sebastian faz a curadoria musical e contou com a presença de um pianista convidado. Esses dois eventos foram efetivamente concertos onde o artista é anunciado e o público se desloca ao local na expectativa de prestigiar a apresentação. O terceiro evento aconteceu num *camping* nos arredores de Estrasburgo e poderia ser considerado mais como música ambiente, sendo que aconteceu na varanda do restaurante do *camping* onde passantes iam e vinham e não estavam necessariamente atentos ao concerto.

Nas três ocasiões, ajudei os músicos a descarregar o carro e carregar o material para a área de apresentação, trouxe bebidas para eles durante os concertos e passei algum tempo com eles após os mesmos. Nessas ocasiões, os músicos sempre deram muita energia durante os concertos, apresentando-se de forma bastante intensa. Em nenhum momento aconteceu uma presença burocrática ou simplesmente para “cumprir” o compromisso. Não é possível tocar no estilo de Sebastien sem colocar muita energia no toque. Ele toca com força e intensidade sempre. Sua presença pode ser considerada enraizada, porque como me disse Sebastien, com a guitarra em mãos, também é importante como você senta para tocar, apoiando os pés no chão e demonstrando uma postura imponente e confiante, algo que junto com a música também faz parte da performance.

Magnio tem uma presença mais relaxada, algo que pude notar em outros guitarristas rítmicos como Francko e Benji. Assim como o solo é algo que é percebido pela audiência em primeiro plano e o acompanhamento é a paisagem de fundo onde a história se desenrola, a corporalidade dos músicos no palco parece comunicar e afirmar essas diferentes funções. O acompanhamento de Magnio é como uma locomotiva sempre garantindo uma base consistente. Podemos perceber que essa diferença de personalidade dos dois músicos funciona de maneira complementar em cena.

Em termos da dinâmica dos concertos e como se desenrolam, são alternadas músicas de andamento rápido com baladas ou bossas. Os concertos sempre se iniciam com músicas instrumentais e após a performance de algumas composições, Heidi é convidada para cantar. Num determinado momento, Heidi deixa o palco e são tocadas outras peças instrumentais, por vezes Sebastien canta uma canção e finalmente Heidi retorna ao palco para encerrarem o concerto. Em termos de equipamento, as guitarras são eletrificadas e os músicos utilizam pequenos amplificadores (AER) para garantir um volume sonoro importante. Os equipamentos pertencem a Sebastian e são uma garantia de que o concerto acontecerá em condições de conforto para os músicos independente de limitações ou falhas dos contratantes (no caso de não oferecerem equipamentos adequados). As apresentações costumam ser regadas a bebidas alcoólicas e no final dos concertos os músicos, com exceção de Heidi que não vi beber, estão num estado que mistura euforia e exaustão catalisados pela presença de álcool no sangue.

Anexo III

Tabela de Agente/Paciente Alfred Gell (1998)

		AGENT			
		Artist	Index	Prototype	Recipient
P A T I E N T	Artist	Artist as source of creative act Artist as witness to act of creation	Material inherently dictates to artist the form it assumes	Prototype controls artist's action, appearance of prototype imitated by artist. Realistic art.	Recipient cause of artist's action (as patron)
	Index	Material stuff shaped by artist's agency and intention	Index as cause of itself: 'self-made' Index as a 'made thing'	Prototype dictates the form taken by index	Recipient the cause of the origination and form taken by the index
	Prototype	Appearance of prototype dictated by artist. Imaginative art	Image or actions of prototype controlled by means of index, a locus of power over prototype	Prototype as cause of index Prototype affected by index	Recipient has power over the prototype. Volt sorcery.
	Recipient	Recipient's response dictated by artist's skill, wit, magical powers, etc. Recipient captivated.	Index source of power over recipient. Recipient as 'spectator' submits to index.	Prototype has power over the recipient. Image of prototype used to control actions of recipient. idolatry.	Recipient as patron Recipient as spectator

Anexo IV

Sobre a *World Music*

Com seus inícios no final dos anos 80, quando executivos de uma gravadora se reuniram em Londres para decidir como *marquetear* músicas de diversas partes do mundo para uma audiência inglesa (Kotarba 2009), nos anos 90 a *World Music* já era uma categoria do *Grammy*, uma lista da *Billboard* e um fenômeno de mídia (abraçado pela indústria de gravação *mainstream*).

A “música do mundo” (...) não passa de uma invenção. Ele reúne expressões musicais estranhas umas às outras e estranhas ao seu público, simplesmente com o propósito de seduzir potenciais compradores para uma exploração auditiva do globo em segurança. (Kotarba 2009, 134)³

Stokes (2012) observou que se por um lado a *World Music* propiciava uma divulgação em massa de culturas que estavam à margem da europeia e anglo-saxônica - que passaram também a ser “ouvidas” - por outro, propagava estereótipos. O autor observa que a *World Music* pode ter empoderado algumas comunidades, mas silenciou outras, propagando uma imagem romântica e ingênua de partes do mundo que o ocidente precisaria compreender mais criticamente.

Taylor (2014) lembra que a indústria da música buscou generalizar a *World Music* para poder facilitar o acesso a ela nos estabelecimentos comerciais e observa que para ser considerada *World Music*, uma produção precisa incluir sons que nos remetem a “Outros”. Taylor observa ainda que a “*World Music* é um armazém de marcas que contém outras marcas, como música “*Gypsy*” ou “*Celtic*””⁴(Taylor 2014, 171).

Stock (2008) apresenta-nos, no contexto da etnomusicologia, uma visão crítica da relação entre observador e observado. O autor aponta a necessidade de se distanciar do

³ “‘World music’ (...) is but an invention. It shelves together musical expressions alien to one another and alien to their audiences, simply for the purpose of seducing potential buyers into a safe aural exploration of the globe”. (Kotarba 2009, 134)

⁴ “World Music is a brand warehouse that contains other brands such as ‘Gypsy’ or ‘Celtic’ music” (Taylor 2014, 171).

“Outro” para melhor compreendê-lo e pondera que na etnomusicologia a proposição de que os “Outros” são diferentes de nós mesmos, busca evitar a redução das intenções de outras pessoas às nossas próprias. De certa forma, essa questão nos remete a ideia de que compreender o “Outro” na música, depende do conhecimento de si mesmo (*self*). Sobre a definição do sujeito, Comolli (2006) observa que o “não eu” não é necessariamente o “Outro”, mas sim, o elemento pelo qual estabelecemos o elo com o “Outro”, “o entredois do outro e de mim”.

Como pondera Gell (1998), mesmo o olhar do mais talentoso conhecedor não está despido da lente proporcionada pela educação / cultura. Nomear e reconhecer o “Outro” enquanto “Outro”, vai depender da referência adotada como o “Eu” ou “Nós”. Essa espécie de classificação e reconhecimento da diferença é baseada num sistema de pensamento (tomemos ou não consciência disso). Esse local que parece tão natural onde o “Outro” é colocado está estruturado no passado, em como culturas chegam ao presente e nas relações de poder e dominação.

A *World Music* esconde interesses económicos por trás do discurso colorido e atrativo do hibridismo (mistura entre culturas) e da autenticidade (a “real” face de uma cultura). Essas ideias, no entanto, são naturalmente questionadas quando confrontadas com a forma que o mundo se organiza geopoliticamente. A idealização do híbrido se contradiz à dificuldade dos migrantes e às políticas de imigração. Filhos de marroquinos e argelinos nascidos e crescidos em França, por exemplo, que nunca conheceram o país dos pais, são referidos como estrangeiros por outros nativos franceses. Os filhos de migrantes são dos dois lugares sem ser de nenhum ao mesmo tempo - anti híbridos. Bohlman (2008) nos diz que para se distanciar do passado é necessário se aproximar do “Outro”. Essa aproximação significa se confrontar com o “Outro” real e não com o “Outro” imaginado.

A pretensa autenticidade propagada pelo discurso da *World Music* é, muitas vezes, representada através de estereótipos formulados e propagados visando interesses de mercado. Essa faceta se mostra claramente em eventos como a WOMEX. A WOMEX é o principal evento para divulgação (e venda) de artistas, selos e festivais de *World Music* na Europa. No entanto, longe de uma ser uma inocente comunhão cultural, nesse evento os presentes lá estão por interesses económicos, para vender e comprar. Por baixo do manto colorido expostos nos cartazes dos grupos de música da Índia ou da África, estão

interesses económicos de pequenas produtoras à grandes corporações como gravadoras/selos. As imagens expostas nos cartazes dos artistas presentes, de forma consciente ou não, frequentemente fazem referência a representações de pretensas autenticidades. São imagens a serem associadas a qualquer lugar do mundo que se pretende vender sob o discurso de cultura “tradicional”. É claro que participam deste evento incríveis artistas, altamente reconhecidos ou desconhecidos, afinal a *World Music* é um lugar no mercado internacional para todos os artistas que não fazem parte do mercado *pop*, clássico ou de *jazz* europeu ou anglo-saxão.

Discutindo com produtores de diferentes selos no evento realizado em 2021, pude presenciar situações onde existia muito investimento sobre a imagem de um artista, e onde mais que um criador, o artista era exatamente uma imagem a ser vendida, o *brand*, a cara de um produto. Num dos casos, o artista não escrevia as letras a serem cantadas, para isso o produtor tinha um letrista, não compunha ou produzia a música, para isso existia outro produtor, não tocava instrumentos... A imagem do artista também tinha sido construída pelo selo (tipo de maquiagem, figurino, postura nas fotos ou em cena, discurso a ser veiculado em entrevistas). O “artista” oferecia seu corpo, presença e tinha uma imagem que podia ser “trabalhada” no contexto e gerar dividendos económicos. Esse tipo de abordagem não é algo raro na conjuntura da música *pop* e do *music business*, onde grupos são fabricados por selos e produtores com o objetivo claro de capitalizar. Mais surpreendente é constatar que esse mecanismo, de forma menos explícita, também acontece no mercado da *World Music*.

Taylor (2014) observa como os festivais de *World Music* influenciam na fabricação de um “Outro” idealizado. Segundo o autor, os festivais dão uma forma comum e inteligível a tipos de música extremamente diversos. Eles “combinam os elementos estrangeiros de um modo agradável, seguro e que não encoraja a reflexão”⁵ (Taylor 2014, 47). Assim o expectador pode experienciar o que ele acredita ser o “Outro” sem correr nenhum risco, de forma semelhante às grandes exposições universais do século XIX. Sob o subterfugio de um encontro com povos e culturas distantes, esses festivais se focam no comércio de bens e serviços e perpetuam estereótipos e relações assimétricas.

⁵ « Ils (les festivals) combinent des éléments étrangers sur un mode agréable, exempt de menace et n’encourageant pas à la réflexion. » (Taylor 2014, 47)

Os festivais, portanto, funcionam para a indústria musical internacional, mas também fornecem uma plataforma para os músicos. Tais oportunidades podem ajudar alguns artistas a emergir e alcançar o status de estrela – mas (ainda) não no nível de seus homólogos ocidentais. Porque os músicos em questão devem primeiro se libertar dos estereótipos induzidos pelo gênero “world music”, cujo discurso sobre a diversidade abafa suas particularidades como indivíduos e como artistas. (Taylor 2014, 48)⁶

⁶ « Les festivals travaillent donc pour l'industrie internationale de la musique, mais ils fournissent également une plateforme aux musiciens. De telles occasions peuvent aider certains artistes à émerger et à acquérir le statut de vedettes – mais pas (encore) au niveau de leurs homologues occidentaux. Car les musiciens en question doivent d'abord s'affranchir des stéréotypes induits par le genre « musiques du monde », dont le discours sur la diversité noie leurs particularités en tant qu'individus et qu'artistes ». (Taylor 2014, 48)

Anexo V

Breve histórico de evolução da guitarra

Imagens de instrumentos que se assemelham a guitarras datam de mais de 3.000 anos. Por volta do século 13, há representações frequentes de um instrumento em forma de guitarra em toda a Europa. (Chapman 2000, 10)⁷

A história da guitarra moderna começa na cultura da Europa medieval tardia, onde encontramos a primeira evidência inequívoca do característico instrumento em forma de oito em documentos da corte, imagens e poesia do século XV. Na época do Renascimento, a guitarra desenvolveu um repertório considerável e idiomático escrito em tablatura e tornou-se suficientemente padronizada em sua construção, afinação e técnica para permitir uma realização explosiva de seu potencial na Itália, Espanha e França do século XVII e início do século XVIII. No século XIX, a guitarra prosperou na cultura de salão e no palco de concertos, produzindo virtuosos deslumbrantes e lançando as bases para o que agora é amplamente aceito como o repertório “clássico” central da guitarra. (Coelho 2003, 3)⁸

Segundo Martin (1998), a guitarra moderna com seis cordas surgiu no final do século XVIII substituindo a guitarra barroca que contava com cinco pares de cordas. No começo do século XIX o instrumento já era feito em diversos lugares da Europa (Londres, Paris, Viena, Itália, Alemanha e Espanha). Por volta de 1850 António Torres estabeleceu a base do design da guitarra clássica, ainda utilizado atualmente no que diz respeito às suas dimensões e travejamento interno. Nessa mesma época nos Estados Unidos, Martin começou a desenvolver o modelo que se tornaria a guitarra norte americana com seu habitual travejamento em X sob o tampo (não difundido anteriormente). Em 1898 Orville

⁷ “Images of instruments resembling guitars date back over 3,000 years. By the 13th century there are frequent depictions of a guitar-shaped instrument throughout Europe”. (Chapman 2000, 10)

⁸ “The history of the modern guitar begins in the culture of late medieval Europe, where we find the first unequivocal evidence of the characteristic figure-eight-shaped instrument in court documents, images, and poetry of the fifteenth century. By the Renaissance, the guitar had developed a sizable and idiomatic repertory written in tablature and it became standardized enough in construction, tuning, and technique to permit an explosive realization of its potential in seventeenth- and early eighteenth-century Italy, Spain, and France. By the nineteenth century, the guitar thrived in salon culture and on the concert stage, producing dazzling virtuosos and laying the foundations for what is now largely accepted as the guitar’s core “classical” repertoire”. (Coelho 2003, 3)

Gibson registou a patente para guitarras com fundo e tampo cavados ou constituídos por faixas de madeira ao invés de planos como o bandolim napolitano. Por volta de 1900 os irmãos Larson já desenvolviam guitarras para o uso específico de cordas de metal (até então eram utilizadas cordas de tripa). Também nessa altura guitarras começaram a aumentar de tamanho numa tentativa de melhorar a sua projeção. Em 1920 Thaddeus Josep desenvolveu o *trussrod* e na mesma época foram criados cavaletes ajustáveis que possibilitavam regular a altura das cordas. Em 1927 John Dopyer registou a patente para guitarras com ressoadores internos de metal (que evoluíram para a guitarra *Dobro*). O primeiro modelo Martin com cordas de metal (OM - *Orchestra Model*) foi introduzido em 1929. A primeira guitarra elétrica era uma guitarra do tipo havaiana e foi desenvolvida pela Rickenbacker em 1931, no entanto devido ao caráter conservador dos guitarristas, as guitarras acústicas não perderam o uso após a introdução da eletrificação. As orquestras de *jazz* costumavam se utilizar de modelos *archtop* relegados ao acompanhamento devido às suas limitações no que diz respeito à projeção sonora. Em 1932 Mario Maccaferi introduz sua linha de instrumentos pela Selmer, que apresentava entre outras particularidades um ressoador interno. Em 1933 Martin lançou seu modelo D45s que ainda hoje é considerado o standard da indústria. Em 1937 a Gibson introduz seu modelo híbrido elétrico para o jazz a ES145. Com a segunda guerra, a produção de instrumentos é afetada, porém é nessa época Albert Augusti desenvolveu as cordas de nylon destinadas a substituir as cordas de tripa e que ainda hoje são o standard para guitarras clássicas e flamencas.

Após a segunda guerra, presenciamos o desenvolvimento da guitarra elétrica de corpo maciço: em 1950 a fender broadcaster (que mais tarde evolui para telecaster), em 1952 a Gibson Les Paul e em 1954 a fender Stratocaster. Uma grande inovação na construção de guitarras clássicas se deu em 1962 quando o Cedro começa a ser empregado na construção de tampos como uma opção possível ao Abeto. A partir dessa época, as principais evoluções amplamente adotadas nos instrumentos são relacionadas maioritariamente à amplificação e a utilização de captadores diversos, como por exemplo piezos, captadores de rastilho e diferentes tipos de microfones.